الأدب ومذاهبه

بقلم

الدكتور محمد مندور

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

الأدب ومذاهبه

تأليف
الدكتور محمد مندور

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

تحميل كتب http://abbassa.wordpress.com

مقدمة

لاشك أن الأدب العربى الحديث قد تأثر بالآداب الغربية تأثرا يفوق تأثره بالآداب العربية القديمة ، وذلك منذ أن أخـذ العرب يتصلون بالعالم الغربى ، سواء بواسطة المبشرين والمحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا الى بلاد العرب ، أو بواسطة البعثات العلمية التى أرسلتها البلاد العربية الى البلاد الغربية ، وأخيرا بواسطة أبناء العرب الذين نزحوا الى المهاجر الغربية وكان هذا التأثر اما عن طريق الترجمة ، واما عن طريق القراءةفى اللغات الأصلية للآداب الغربية وربما كانت هذه الوسيلة الأخيرة هى أكثرها تأثيرا فى الأدب العربى الحديث ، لأن للآداب ـ كما هو معلوم ـ خصائص فنية وثيقة الاتصال باللغة التى تكتب بهـا . وهى فى الغالب تفقد هذه الخصائص عند الترجمة ، كما يصعب فهمها وادراك حقيقتها عند الحديث عنها حـديثا نظريا الى من يجهلون لغاتها الأصيلة .

كل هذه البديهيات تجعلنا نحرص على الحديث عن مذاهب الأدب الغربية التى آخذت تشيع فى أدبنا العربى المعاصر فيجـاد

أو يساء فهمها وخاصة بعد أن لاحظنا أن كل حركات التجديد التى نشأت فى الأدب العربى المعاصر انما تستمد فى الغالب وحيها من الآداب الأجنبية . ومما لاشك فيه أن اتجاهات الأدب الغربى ومذاهبه قد تغلغلت فى الحضارة العربية المعاصرة بحيث أصبحت أو سوف تصبح جزءا منها لايقل أهميته فى تكوينها عن العنصر الأدبى القديم الذى يتمثل فى حركة البعث الضخمة التى قام بها العرب فى العصر الحديث .

والواقع أن الأدب العربى المعاصر انما قام على هـــذين الأساسين وهما : بعث الأدب العربى القديم ثم التأثر بالآداب الغربية والأخذ عنها واذا لاحظنا أن حركات التجديد المستوحاة من الآداب الغربية قد كتب لها دائما الانتصار استطعنا أن نقدر الأهمية التى نعلقها على دراسة مذاهب الأدب الغـــربى التى أصبحت موجها رئيسيا لأدبنا المعاصر ، وهو توجيه لا ضـــير منه بل لعل فيه الخير كل الخير اذ أنه سيدخل أدبنا فى تيـــار الأدب العالمى دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة ، ودون أن يفقد أدبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة ؛ بل ودون أن ينفصل عن لغتنا التى ستظل مادته الأولية التى ينحت منها صوره وأشكاله ، والتى لامفر لنا من أن نحتفظ بنصاعتها وأن نزيد من قدرتها على التعبير والايحاء ، وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشعوب وخصائص اللغات

ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الانسانية والاجتماعية للأدب . وهى أصول وأهداف يمكن أن تنطبــق على الحيوان الخاصة والعامة المتباينة دون أن تمحو الخصــائص المميزة لتلك الحيوات ، فاذا قال التفكير الأوربى الحديث مثلا ان من واجب الأدب أن يعالج مشاكل المجتمع فان مثل هذا المبدأ يمكن أن ينطبق على المجتمع المصرى أو العراقى ، كما ينطبق على المجتمع الفرنسى أو الأمريكى مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله الخاصة ، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التى تصدر عن هذا المبدأ ، أدبا عالميا موحد الاتجاه والأصول .

ما هو الأدب

على أن دراسة مذاهب الأدب الغربية تقتضينا أن نبحث أولا عن مفهوم ذلك الأدب عند الغربيين وعن فنونه العامة حتى نستطيع أن نفهم كيف تولدت منه وكيف انطبقت عليه تلك المذاهب والى أى حد يمكن أن تنطبق على أدبنا الحديث أو تؤثر فيه ، وذلك بحكم التفاوت الكبير بين فهمنا التقليـــدى لمعنى الأدب وفنونه وفهم الغربيين له ثم استمرار تأرجحنا فى العصر الحــديث بين المفهومين العربى والغربى وعدم استقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهـــائى محـــدد .

والواقع أن المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتبلور قط فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ . حتى اذا ابتدأت نهضتنا المعاصرة وأخذنا نحدد معنى الأدب وفنونه فى مناهجنا الدراسية والثقافية استقر الرأى على تعريف سطحى ضيق يقول . ان الأدب هـــو الشعر والنثر الفنى أى نثر الخطب والرسائل والمقامات والأمثال السائرة ، ثم الأخذ من كل شىء بطرف .. وهذا تعريف لا يحدد للأدب أصولا ولا أهدافا اللهم الا أن تكون الصنعة التى تظهر

فى الشعر ثم النثر الفنى . وان يكن البحث قد دار أحيانا حول كفاية هذه لتمييز الأدب عن غيره حتى رأيناهم يميزون مثلا بين الشعر والنظم ، ويخرجون النظم كألفية ابن مالك وغيرها من ميدان الشعر وبالتالى من ميدان الأدب .

هذا هو المفهوم السطحى الضيق لمعنى الأدب فى مناهجنا الدراسية والثقافية وذلك بينما ترى الغربيين يعرفون الأدب فى نفس المجالات الدراسية بتعريف أوسع وأعمق ، فيقولون ان الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية وبذلك لايميزون الأدب بالصنعة فحسب ، بل يميزونه بأثره النفسى الذى ينبعث عن خصائص صياغته ، وهذا الأثر هو الانفعالات العاطفية والاحساسات الجمالية، وبهذا التمييز قد يخرج من الأدب التفكير العلمى الجاف والتفكير الفلسفى المجرد ولكنه لايخرج الكثير من الكتابات الفلسفية أو الاجتماعية أو التاريخية المصوغة بصياغة أدبية كمحاورات أفلاطون أو تاريخ مشليه أو توسيديد ، التى تحمل من عوامل الأثارة ، ومن الخصائص الجمالية ، ما يفرضها على كتب تاريخ الأدب ومناهجه .

ثم ان الغربيين لم يكتفوا بمثل هذا التعريف المدرسى بل راحوا يعرفون الأدب تعريفات فلسفية تحدد مصادره وأهدافه وأصيوله ، وهى تعريفات كثيرة متنوعة ، كثيرا ما تختلف

باختلاف مذاهب الأدب المتباينة وباختلاف وجهات النظر الفلسفية التى تصدر عنها تلك التعريفات .

ونحن وان كنا لانستطيع احصاء أو عرض كل تلك التعاريف الا أننا نحرص على أن نورد ونناقش تعريفين من أكثر تلك التعاريف شمولا وانتشارا عند أدباء ونقاد ومفكرى الغرب.

أما التعريف الأول فيقول بأن الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية وليس من شك فى أن هذا التعريف بألفاظه أو بمدلوله العام قد انتشر عند دعاة التجديد وبخاصة فى شعر العالم العربى الحديث فعنه يصدر المازنى والعقاد عند نقدهما لشوقى وحافظ وبخاصة فى كتاب « الديوان » . كما نجد مدلوله الواضح فى كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة ، وذلك فضلا عن مقدمات الدواوين العديدة التى نشرها أحمد زكى أبو شادى والعقاد والمازنى وغيرهم من شعرائنا المعاصرين .

والذى نلاحظه بوجه عام هو أن أدباءنا وخاصة شعراءنا المعاصرين قد فسروا عبارة التجربة البشرية بمعناها الضيق : فقالوا انها التجربة الشخصية التى يجب أن يصدر عنها الشاعر ، والا كان شعره كاذبا ، وبذلك أدخلوا على الأدب وبخاصة الشعر مقاييس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادرا عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر ، وفسروا الكذب بالتصنع المفتعل الذى لا يستند الى تجربة ، حتى ظن

البعض أن موجبات الصدق تقتضى أن الشاعر يصف القطار والطائرة كما كان العربى القديم يصف الناقة وحمار الوحش .

والذى لاشك فيه أن هذا الفهم الضيق خليق بأن يضيق من مجال الأدب والشعر وأن ينضب موارده، كما أن معايير الصدق والكذب لايمكن أن تصبح مرادفة للتجربة الشخصية أو انعدامها. وذلك لأن الأدب لايمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية . كما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدها من محيطه الانسانى ومع ذلك لاتقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الانسانية العام عن تجاربه الخاصة وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة ، يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشد مشاكلة لها من التجارب الشخصية .

وفى الحق ان مفهوم التجربة البشرية عند الغربيين أبعد ما يكون عن أن يقتصر على التجربة الشخصية ، وللأديب الفرنسى بييرلويس قصة رائعة تعالج مشكلة الخلق الفنى وفيها يعرض قصة فنان اغريقى قديم ، قيل أنه أراد أن يرسم لوحة زيتية لبروميثيوس ، ذلك الاله الانسانى الذى قالت الأساطير أنه سرق

النار من جذوة الشمس وحملها الى البشر فأثار بذلك غضب زيس كبير الآلهة ، وعاقبه زيس الطاغية بأن شده الى صخرة وأرسل اليه نسرا جارحا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه أثناء الليل ، ليعود كبده الى النمو من جديد ثم يعود النسر الى النهش بالنهار . وأراد الفنان الاغريقى أن يصور الألم على وجه بروميثيوس فلم يجد سبيلا الى ذلك الا أن يستحضر عبدا وأن يأخذ فى كيه بالنار ليستطيع التقاط امارات الألم التى تبدو على وجهه وبالرغم من أن لوحة الفنان قد جاءت رائعة روعة استطاع بفضلها أن يهدىء ثائرة الشعب الذى تجمع صاخبا عندما علم بتعذيب الفنان للعبد ، فبادر الفنان باطلاع الجمهور الثائر على اللوحة فهدأت ثائرته — نقول بالرغم من نجاح الفنان عندما التقط صورته من الواقع الا أن الأدباء والنقاد والمفكرين وفى مقدمتهم الكاتب الكبير «جورج ديهامل» لم يقروا بييرلويس كما لم يقروا الفنان الاغريقى على مسلكه ، ولم يستسيغوا خاتمة قصته ، وذلك لايمانهم بفقر ذلك الخيال الذى يحتاج الى توليد الألم بالفعل لكى يصوره .

والذى لاشك فيه أن ديهامل ومن ينحو نحوه من الأدباء والمفكرين قد أصابوا شاكلة الحق ، وذلك لأنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء بأن يعيشوا كل تلك التجارب التى يصوغونها فى قصصهم أو أشعارهم والا لوجب أن تفترض أن أديبا عالميا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين

والأفاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم فى مسرحياته أو قصصه ، بل لوجب أن نجارى ذلك الوهم الخاطىء الذى يسيطر أحيانا على بعض الأدباء الناشئين ، فيدفعهم الى الانحلال والعربدة والتسكع فى الحياة بحجة ، اكتساب التجارب الشخصية التى يظنون أن لا غنى لهم عنها لكتابة الأدب أو قرض الشعر .

والواقع أن التجربة البشرية التى يتطلبها الأدب الانسانى الرفيع لاتقتصر على التجربة الشخصية . للأديب وانما تشمل :

١ ـ التجربة الشخصية :

وهى تلك التى تسوقها للأديب أو الشاعر أحداث الحياة ، على نحو ما نرى دستيوفسكى مثلا يقص ويحلل مشاعر المحكوم عليه بالاعدام وهو ينتظر تنفيذ الحكم ، أو على نحو مانرى موسيه يقص محنته وآلامه فى حبه العاثر لجورج صاند فهذه وأمثالها تجارب بشرية شخصية لاشك فى صلاحيتها لتغذية كل ملكة أدبية صادقة ، وأما أن يفتعل الأديب أو الشاعر التجارب التماسا لتغذية ملكاته ، فهذا هو الافلاس الفنى فضلا عن منافاته لأصول الأخلاق ، التى لا تستحصد النفس ولا تقوى الملكات الا بالتمسك بها وتحصين الروح بدروعها .

٢ ـ التجارب التاريخية :

وذلك لما هو معلوم من أن التاريخ معين لا ينضب لتجارب البشر أفرادا وأمما . وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ما شاء من تجارب يحيلها أدبا ، وذلك كما قال أرسطو ــ بأن يخرجها من الخصوص الى العموم ، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت فى التاريخ وانما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التى أحاطت بهذا الرجل التاريخى أو ذاك ، بحيث تصبح قصة انسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه . أو نفس غيره اذا اتفقت الملابسات . وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ ، والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الانسانية الثابتة . بل ان من الأدباء مثل دوماس الأب مؤلف القصص التاريخية العديدة من تحلل من وقائع التاريخ قائلا « التاريخ ؟ من يعرفه ؟! ان هو الا مسمار أشجب فيه لوحاتى والواقع أن للأديب الحق فى أن يعمل فى التاريخ خياله كما يعمله فى واقع الحياة المعاصرة كما أن له الا يتقيد بجزئيات ماحدث فعلا وببواعثه ، بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها مايريد ، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التى يتحدث عنها . ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الأخلاقية أو الاجتماعية . وعلى هذا النحو استطاع شكسبير أن يعيد خلق تلك الشخصيات الانسانية الخالدة

أمثـال هملت ومكبث ويوليـوس قيصر والملك لير وغيرهما . وأن يفلت بها من اطار الواقع التاريخى الخاص الى المجـال الانسانى العام .

٣ ـ التجارب الأسطورية :

وذلك لما هو معلوم من أن الأساطير الشعبية تتركز فيهـا غالبا تجارب الانسانية البدائية . وهى تجارب تحدثنا عن موقف الانسان القوى الطبيعية ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية وباستطاعة الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التجارب البشرية ، وأن يتخذ منها هياكل لأدبه ، وذلك بشرط أن يكون خيـاله من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها أو أن يحيلها الى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خـلالها على نحو ما نرى شـاعرا كشينيه يتحـدث عن الفتى الأسطورى الجميل « هيلاس » الذى قيل انه بلغ من الجمال حدا حمل حوريات البحر على أن تضمه الى صدرها الجميل ، وتغوص به تحت الماء حيث لقى حتفه . أو قصة «فتاة تارانت» التى زعمت الأسطورة أنها أبحرت فوق سـفينة خطيبها ، وبينما هى تعجب وتتأمل ملابس عرسها الضافية عبأت الريح تلك الملابس وطارت الفتاة الى أمواج البحر . بل وكما نرى أديبا كتوفيق الحـكيم يتخذ من أسطورة بجماليون رمزا لتجربة بشرية عاتية تقص مأساة الفنان الذى يتأرجح بين جاذبية الحياة الحيـة وطغيان النزعة

الفنية التى تريد أن تحتسيه فى محراب الفن ، فهذه وان تكن أسطورة الا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها بلاشك الحكيم وغيره من رجال الفن ، وان لم نستطع أن نقول انها تجربة الحكيم الشخصية .

٤ ــ **التجربة الاجتماعية :**

وهى تلك التى يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعى أو الانسانى المعاصر ، وهو فى تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب . وليس من الضرورى أن ينغمس فيها بشخصه لكى يحسن تصويرها فلربما كان نظره اليها عن بعد أدعى الى تصويب ملاحظته وشمولها ، كما أنه قد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وأن يجسده على نحو يبرز الحقيقة فى قوتها ، فالأديب الحق يستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشقات البؤس دون حاجة الى أن يبلو فى نفسه أو فى غيره بالفعل هذا الحرمان أو ذلك البؤس ، كما أنه كم من محروم أو بائس يحس فى لحمه ودمه آلام ذلك البؤس والحرمان ، ومع ذلك لايستطيع أن يصوغ تجربته أدبا بل ولا أن ينظمها كلاما لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللازمة لهذه الصياغة ، أو لا يتمتع بالملكات النفسية اللازمة لها . وليس من شك فى أن ثقافة الأديب

أو الشاعر العامة تسعفه أيما اسعاف في صياغة التجارب الاجتماعية التي تحيط به حتى ليقول روسو . « اننا في حاجة الى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم » .

٥ ـ التجارب الخيالية :

وهذه التجارب تتصل اتصالا وثيقا بوظيفة عامة من وظائف الأدب التي يتحدث عنها الأدباء والمفكرون المعاصرون ونعني بها ما يسمونه بادخار الطاقة . وذلك لأنه اذا كان الأديب يتخذ من تجاربه الفعلية في الحياة مادة لأدبه فهو أيضا كثيرا ما يتخذ الأدب وسيلة لادخار طاقته ، فالتجارب التي لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكي يعيشها بالخيال. فالشاعر الذي لا تواتيه مثلا فرصة لكي يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة في أدبه . وهنا قد نحس بمعنى الصدق والكذب في مثل هذا الأدب . ولكنه في الواقع ليس صدقا ولا كذبا . وانما هو ضعف أو قوة في الخيال وشدة ارتباط أو تراخ بين الخيال والمشاعر بحيث ينجح الأديب أو يفشل في تصور التجربة البشرية وتجسيمها ، ثم في اثارة أو عدم اثارة مشاعره استجابة لقوته المخيلة ، فاذا استطاع الخيال أن يجسم التجربة وأن يتصور في وضوح أحداثها ، وكانت مشاعره من القوة والتحفز بحيث تستجيب لخياله ـ أحسسنا في

أدبه بما نسميه الصدق احساسا لايقل قوة عما يمكن أن يثير فينا نفس الشاعر أو الأديب فيما لو حدث وتحدث عن تجربة واقعية : وليس من شك في أن الأديب الذى يتحدث عن أشواق الروح لا يقل روعة وتأثيرا عن الأديب الذى يتحدث عن تجارب الماضى أو وقع أحداث الحاضر .

***

هذا هو مجمل المفاهيم التى ينطوى عليها معنى التجربة البشرية فى الأدب الحديث وفى هذه المفاهيم تتجمع مصادر ذلك الأدب ، وان كانت تتفاوت فى تمييز فن أدبى عن غيره ، وأدب شاعر أو ناثر عن سواه ، وأهم هذا التفاوت مايقوم بين الأدب الذاتى والأدب الموضوعى . واذا كان مفهوم الأدب العام قد تأثر فى الأدب العربى المعاصر تأثرا كبيرا بفكرة التجربة البشرية فمن البين أن فهم معنى تلك التجربة قد تفاوت تفاوتا كبيرا عند أدبائنا المعاصرين حتى رأينا شاعرا كبيرا كخليل مطران لايمنعه هذا الفهم الجديد لمعنى الأدب من أن ينحو فى شعره منحى موضوعيا، فيتخذ للكثير من روائع قصائده موضوعا من تجارب البشر التاريخية أو مآسى المجتمع المعاصر . واما تجاربه الشخصية فينكرها أو يسوقها فى تضاعيف تجارب الغير من القدماء أو المعاصرين . وذلك بينما نرى غيره من أدبائنا وخاصة الشعراء منهم — يتمسكون بالتجربة الشخصية بفتنون فى صياغتها

ويكادون يقصرون عليها شعرهم، بل ورأينا من القصاص الناثرين من يجنح الى التجربة الشخصية كالمازنى والعقاد بينما يوسع الآخرون مجال قصصهم حتى يشمل كافة أنواع التجارب التاريخية والأسطورية والمعاصرة وبذلك يغزر انتاجهم وتتعدد الوانه كما فعل تيمور والحكيم ، بل وظهرت المسرحيات الشعرية والنثرية القائمة على تجارب بشرية تاريخية أو معاصرة ؛ وبذلك اتسع عندنا معنى الأدب وتعددت فنونه ، وأصبح يجارى الآداب الغربية الراقية .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ أن أى أدب سواء أكان ذاتيا أم موضوعيا لايمكن أن يخلو من شخصية الأديب ، ومن طابعه الخاص ، الذى تتميز به عبقريته ، وفى الأدب الموضوعى تتركز شخصية الأديب وعبقريته المميزة فيما يسميه الأوربيون بالاسلوب عندما نراهم يقولون « ان أسلوب الرجل هو الرجل نفسه » أو عندما يعرفون النقد الأدبى بأنه فن التمييز بين الأساليب . الأسلوب عندئذ لا يقصد به فن الكتابة أو الخصائص اللغوية فحسب ، بل يقصد به أيضا منهج الكاتب فى معالجة موضوعه ونوع الانفعالات أو التأثرات العقلية والعاطفية التى يتلقاها عن التجربة البشرية التى يعرضها ، فيقال ان هذا الكاتب أو ذاك عقلى الأسلوب أو عاطفيه، كما يقال انه واقعى أو مثالى ، وانه شاعر أو ساخر ، كما تختلف

تأثراته وتختلف وسائل تعبيره عن تلك التأثرات ، فمنهم من يفصح عنها ومنهم من يكتفي بترتيب وقائع التجربة البشرية التي يصوغها أو تلوينها على نحو يفصح عن أسلوبه الخاص في النظر الى الحياة والى الطبيعة وحكمه عليها أو مشاركته الوجدانية لها . وفي كل هذا ما يفسح المجال للعنصر الشخصي الذي يتسرب خلال الموضوع ويميز أديبا عن آخر مهما كان الأدب موضوعيا ومهما توارت عنه ذات الكاتب وبعدت التجربة المصوغة عن حياته الشخصية ، وان ظل الأدب الموضوعي مختلفا بطبيعته عن الأدب الذاتي ، وظلت التجارب الشخصية مختلفة عن غيرها من التجارب التاريخية أو الأسطورية أو الاجتماعية .

***

هذا هو أحد التعاريف الشائعة عن الأوربيين عن الأدب وهو تعريف يتضح مما سبق مبلغ مايحمل في طياته من أصول الأدب العامة ومصادره وأهدافه .

***

وهناك تعريف ثان للأدب لا يقل شيوعا عن التعريف السابق وهو لا يصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته الكلية كالتعريف السابق ، بل يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التي يتكون منها نسيجه .

يقول ذلك التعريف : «ان الأدب نقد للحياة» . وكلمة نقد Criticism في هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقى فهى مأخوذة من الفعل اليونانى Crino ومعناه «يميز» فكلمة النقد الأوربية معناها اذن هوتمييز العناصر المكونة للشيء الذى ننقده، وليس معناه الأصلى تقييم ذلك الشيء والحكم بجودته أو رداءته. واذا كان هناك مجال للتقييم ، فانه يأتى تابعا للتمييز بين العناصر المختلفة ، ووصف أو تحليل كل عنصر وتحديد أهميته فى النسيج العام .

وعلى ضوء هذا الفهم لكلمة النقـــد نستطيع أن ندرك المقصود من تعريف الأدب بأنه نقـد للحياة ، وهـو تعـريف لا يتعاض مع التعريف السابق بل لعله يكمله ، وذلك اذا كان منوال الأدبينصب لكى ينسج تجربة بشرية ــ فان عملية النسج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها فى رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخيوط الأخـرى، ثم فى النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالى على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة .

ومن البديهى أن عبارة «نقد الحياة» تشمل نقد حياة الأديب الخاصة وحياة غيره من الأفراد كما تشمل حياة المجتمع بل وحياة الانسانية كلها . وبذلك يتسع هنا أيضا مجال الأدب فيشـمل

الأدب الذاتي والأدب الموضوعي على السـواء ، بل لعله يزداد اتساعا عنه في التعريف الأول ، وذلك لأن الحياة أعم وأشمل من التجارب البشرية ، وقد يمتد معناها الى ما وراء العالم المحسوس من مجردات ، كما أن مدلول الحياة لايرفض أن يضم ما بعـد الحياة من مصير بل مايحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل، كالقوى الالهية وقوانين الطبيعة الجبرية، واطارى الزمان والمكان، وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تآلف. وانه وان يكن هذا التعريف بالمعنى الذى ذكرناه يلعب فى الأدب منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة المختلفة الا أنه مع ذلك لاينحى منهج الالتزام فى الأدب؛ وهو ذلك المنهج الذى يتطلب من الأديب أن يصدر أحكاما صريحة أو ضمنية على عناصر الحياة المختلفة ، وألا يقف عنـد عملية التمييز والتحليل والكشف بل يعدوها الى مرحلة الغربلة والدفع ، وذلك لـكى يساهم فى تطوير نفسه أو مجتمعه أو الانسانية كلها ، وهنا يتسع المجال لأدب الكفاح والتوجيه ونشر الوعى والتمهيد للحـركات الاصلاحية الكبرى بل للثورات العارمة . وعلى هذا النحو يفسر لنا هذا التعريف كيف أن الأدب يمهد للثورات من حيث أنه نقد للحياة، ولكنه لايعاشرها ولا ينمو أثناء اندلاع لهيبها ، اذ يكون قد أدى مهمته ولم تعد أمامه حياة مستقرة أعيد تكوينها نهـائيا على أسس جديدة بحيث يستطيع الأدب أن يعود الى نقـدها وتمييز خطوطها أو تقويمها ، ليدفع الى تطورها من جديد عـلى

نحو يساير ركب الانسانية العام الذى لا ينى عن الحركة ان لم نقل عن التقـدم المطـرد .

***

وهكذا يوضح لنا هذا التعريف مهمة الأدب وعمله الرئيسى، كما يوضح لنا أهدافه ، على نحو ما وضح التعريف الســابق مصادره وهياكله العامة .

فنون الأدب

لا يزال الأدب ينقسم كما قال العرب القدماء الى شعر ونثر ، وان تكن الفنون التى تنطوى تحت كل قسم تختلف اختلافا بينا عند الغربيين عنها عند العرب.

فالنثر — فى تقاليد الأدب العربى — لا يدخل فى مجال الأدب الا اذا كان نثرا فنيا ، أى فى الغالب نثرا مصنوعا كنثر الرسائل والخطب والمقامات . وذلك بينما يشمل النثر الأدبى عند الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية فضلا عن النثر بمعناه الضيق ، الذى يشمل القصة والأقصوصة والمقالة والتراجم والمسرحيات . وهو أدب أخذنا نحتذيه منذ نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل الفنون النثرية ، بينما اختفت فنون النثر العربى القديمة كالمقامه وما اليها ، بعد أن تحلل نثرنا الحديث من الصنعة اللفظية التى كانت عماد تلك الفنون القديمة .

وأما الشعر فقد ميز الأوربيون فى مجاله — منذ عصر الاغريق القدماء — ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه وأهدافه

وهى : شعر الملاحم ، والشعر التمثيلى ، والشعر الغنائى . وذلك بينما لم يعرف العرب فى مجال الشعر غير فن واحد هو الفن الغنائى ، حتى اذا اتصلنا بالغرب ودرسنا آدابه وتبينا فيها تلك الفنون المختلفة أخذنا نحاكيها ، كما فعلنا فى مجال النثر الأدبى، وذلك بينما كانت بعض تلك الفنون الشعرية الكبيرة قد انقرضت فى الغرب أو أخذت سبيلها نحو الانقراض ، وحل النثر محل بعضها كالشعر التمثيلى . فى حين مات البعض الآخر ولم يعد يستطيع الحياة بعد أن تطورت الانسانية وأصبحت عاجزة عن أن تأتى فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء فى فجر الانسانية ، ونعنى بذلك شعر الملاحم ، وكأننا بذلك نود أن نعود فنمر بجميع المراحل التى اجتازها الأدب فى الغرب ، وذلك بدلا من أن نجارى تطور الانسانية العام ، فندرك أن الشعر أوشك أن يصبح اليوم مقصورا على الفن الغنائى ، وان التجديد والابداع فى الشعر انما يتركز اليوم فى هذا الفن ، وأن معارك الشعر الأدبية انما تدور عند الغرب فى العصر الحديث حول وسائل وأهداف ذلك الفن الغنائى .

ومع ذلك فانه بالرغم من تطور فنون الأدب على النحو الذى ذكرناه فانه لايزال من الأهمية بمكان أن نوضح ونفهم أصول وأهداف كل فن من هذه الفنون لكى نستطيع فهم مذاهب الأدب المختلفة ومدى انطباقها أو تأثيرها فى كل من هذه الفنون كما

ندرك أسباب نجاح كل مذهب فى السمو بأحد تلك الفنون دون الفنون الأخرى ، على نحو ما سنلاحظه من أن المذهب الكلاسيكى مثلا قد أدى الى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى عند الكلاسيكيين، وذلك بينما نلاحظ على العكس أن الرومانسية قد أنتجت شعرا غنائيا يبز فى قيمته الانسانية والفنية الشعر التمثيلى الذى أنتجه الرومانسيون ، وكل هذا بينما فشل شعر الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر فى فجر الانسانية وهو الشعر الذى يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية ، حتى ليظن ان الملحمتين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن وهما الالياذة والأوديسا لم يبتكرهما شاعر بعينه ، وانما ابتكر اجزاءهما المختلفة شعراء شعبيون متعددون : ثم جاء هوميروس — اذا سلمنا بصحة وجوده التاريخى — فوعى فى ذاكرته كل تلك الأجزاء ، ولربما أضاف اليها أجزاء من ابتكاره ، ثم أخذ يجوب بلاد اليونان ومعه قيثارته أو ربابته ، منشدا على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها من سحر البساطة ونضرة الجمال الذى يشبه جمال الطفولة ، حتى اذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد رأى بيزستراتس حاكم أثينا أن يؤلف لجنة من الشعراء والأدباء لتدوين هاتين الملحمتين حفظا لهما

من الضياع. ولما كان الخيال الشعبى قد احتفظ بذكري هوميروس الشاعر الضرير وتوارثت الأجيال أنباء شهرته الذائعة فقد نسبت الملحمتان اليه . وهما تقصان بعض أحداث تلك الحرب الضروس التى نشبت فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر قبل الميلاد بين بلاد اليونان ومملكة طروادة فى آسيا الصغرى ، نتيجة لخطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة مينيلاوس الملك اليونانى ، أثناء رحلته البحرية الى بلاد اليونان . ولما كانت اللغة اليونانية عندئذ موحدة المستوى ، ولم تكن هناك لغة عامية وفصحى كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة — فان هذا الشعر لم يعتبر شعبيا بالنسبة الى غيره من الشعر الثابت النسبة لشعراء معينين — بل على العكس اعتبر التراث الأدبى الأول عند اليونان ، حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم ماهى الا فتات تساقط من مائدة هوميروس .

وسار الزمن سيرته وأخذت الثقافة تنمو ، وبنموها أخذت الطبيعة الانسانية تتعقد وتبتعد عن الطفولة الأولى كما أخذت أصول الفن الأدبى — وبخاصة الشعر — هى الأخرى تتعقد . وتبدأ فيها بوادر الصنعة اللفظية . ومع ذلك استطاع فرجيل شاعر الرومان أن يضع لبنى وطنه ملحمتهم وهى الانيادة . التى تقص أنباء جدهم الأعلى البطل اينيوس وتأسيسه لمدينة روما وما كان له من معارك ومغامرات فى هذا العالم بل وفى العالم الآخر

أيضا . وبالرغم من براعة فرجيل الفنية ونمو ثقافته وتفكيره ، فان أذباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الالياذة والأودسا على الانيادة ، وذلك لسحر بساطتها وجمال شعرها التلقائى .

وفى العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء فى اللغات المختلفة ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة ملاحم ، ولكنهم فشلوا جميعا وطوى الزمن ملاحمهم فى جوف أمواجه . ولم تعد الانسانية تقرأ وتعجب الا بالملاحم القـــديمة كالالياذة والأودسا والانيادة فى الغرب والمهابراتا والرامايانا فى الهند والشاهنامة فى فارس .

والواقع أن الآداب الفنية فى العصر الحديث قد تركت فن الملاحم للآداب الشعبية ، بل باستطاعتنا أن نلاحظ أن العصر الحديث قد أخذت تختفى منه أيضـــا الملاحم الشعبية ، وذلك باختفاء شعراء الربابة المتجولين بعد أن تطورت الانسانية وتعددت لديها وسائل التسلية الآلية كالراديو وغيره ، بل وبعد أن تعقدت الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعى وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر القديم من الأدب الفنى الى الأدب الشعبى ، ثم انتهى الأمر الى الاختفاء فلم تعد الانسانية تبتكر ملاحم جـديدة ، وان ظلت تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أو شعبية ، بحيث يتضح لنـا

ن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم انما هو ضرب من المجازفة ، الذى يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر بل وحقائق النفس الانسانية ، وما نظن أن أحدا منهم يستطيع أن يهيىء فى نفسه تلك الطفولة الغامضة والسذاجة الساحرة التى يكمن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضى السحيق الذى جعل منه الخيال الشعبى والرواية الشفوية مايشبه الأساطير وخوارق الأمور ، والعالم الآن لم يعد يخترع أساطير، كما أن اختراع الكتابة وتدوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث الماضى الى خوارق وأساطير ، ومن باب أولى أحداث الحاضر ، بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلا ، دون أن نستطيع ادخالها فى فن الملاحم الذى تميز بخصائصه المحددة ، التى لم يعد يجهلها أحد من عامة الأدباء والدارسين في الغرب .

هذا وقد ترجم سليمان البستانى الياذة هوميروس شعرا عربيا ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه لكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هى التى تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة ، وذلك لجهامة الأسلوب الذى استخدمه ، وبعده عن سحر وسذاجة الأصل اليونانى ، كما ترجمت هى وغيرها من الملاحم القديمة الى كافة اللغات الأوربية الحية . ومن بين تلك

التراجم الشعرية والنثرية ما يقرب الأصل فى جماله ، ولكنه لايلحق به ، ومع ذلك فباستطاعة القارىء لترجمة انجليزية أو فرنسية ـ فضلا عن الأصل اليونانى ـ أن يتبين عناصر السحر فى تلك الملاحم ، وملامح تلك السذاجة الغضة التى تنفتح لها النفس . فهوميروس مثلا لاتراه يستقصى وصفا أو يحلل نفسا بشرية أو موقفا انسانيا ، بل يقذف بصفة أو بلون فى صورة عابرة ، ومع ذلك يوحى بأسمى خصائص الجمال أو أقوى عناصر التأثير ، فهو مثلا يتحدث عن هيلانة مثال الجمال الأعلى التى كانت السبب فى نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث عن أندروماك زوجة هكتور التى سبت الرجال بجمالها ، ومع ذلك لايصف جمال هيلانة الا بصفة واحدة يلصقها باسمها وتتكرر نفس الصفة مع الاسم كلما جرى فى شعره . وهذه الصفة هى « عمق الحزام » فاسم هيلانة لايرد الا مردفا بقوله « هيلانة ذات الحزام العميق » وأندروماك لايرد اسمها الا مردفا صفة لاتتغير وهى « ذات الذراع الأبيض » وأما مادون ذلك من مواضع الفتنة والجمال عند هيلانة أو اندروماك فذلك ما لايشير اليه هوميروس مكتفيا بتكرار اسميهما مردفا بكل منهما الصفة الخاصة به بحيث يولد فينا هذا التكرار احساسا عميقا بالجمال ، ويطلق هذا الاحساس العنان للخيال لنتصور ما يشاء من مواضع الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف فى تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صور حسية خاطفة ، دون تمهل عند التحليل النفسى أو الأخلاقى المعقد ، فلسنا نجد له مثلا خيرا من موقف انسانى شعرى رائع صوره هوميروس فى الأغنية الرابعة من الالياذة ، حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة المحبوبة اندروماك ذات الذراع الأبيض «قبل انطلاقه الى المعركة التى لقى فيها حتفه » ، ولم تكن اندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التى كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان ، « أخيل ذا القدم الخفيفة » ، وتشفق عليه من الموت الذى يتهدده ، ومع ذلك لاتريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه باظهار الجزع ، فهى تتجلد ، ولكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها ابنهما الصغير لكى يقبله ثم يرده لأمه . وفى هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها وانحصارها فى صورة حسية لقطتها ريشته ، فجمعت فيها كافة العواطف والانفعالات التى كانت تصطرع فى نفس أندروماك فى هذه اللحظة الخاطفة . وهذه الصورة هى قوله « ورد اليها هكتور الطفل فتلقته بابتسامة تبللها الدموع»

أما عن خصائص الصياغة الشعرية فقد انفرد فيها أيضا هوميروس بوسائل تلقائية ساذجة هى مع ذلك غزيرة الشاعرية. ومن أبرز تلك الخصائص استخدامه لنوع من الصفات التى يسميها

النقاد المحدثون بصفات الماهية Epithétes de nature . وبيـــان ذلك أن الصفات في كافة اللغات ليست كما نظن مجرد أدوات لتمييز شيء عن آخر مثلما نقول رجل أبيض لنميزه عن الرجــل الأسود أو الأصفر . وانما هناك نوع آخر من الصفات لا يستخدم للتمييز بل يستخدم لاظهار الماهية، أى أنها صفات ملازمة لطبيعة الشيء الموصوف مثل قولنا مثلا: الله الخالد الباقي، فصفتا الخالق والباقي لا تستخدمان هنا لتمييز اله خالد باق عن اله غير خــالد ولا باق ، وانما لاتستخدمان لاظهار طبيعة أو ماهية الله . وقد أحس هوميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام صفات الماهية التى تكسب شعره قوة وجمالا ساذجا كقــوله « البحــر المائى » أو أمثالهــا .

وأما فن الأدب التمثيلي فقد كان يصاغ هو الآخر عنــد اليونان الأقدمين شعرا سواء منه المآسي والملاهى . بل وكان يجمع فيه بين الشعر والغناء والموســيقى والرقص حيث نرى أجــزاء المسرحية الأغريقية القديمة تتكون من مشاهد حواريه وأغنيــات للجوقة ، مصحوبة بحركات من الرقص البدائى ، متعاقبة الواحد بعد الآخر حتى نهاية المسرحية . وعندما بدأت حــ ركة البعث الأوربى فى القرن الخامس عشر ، وعاد الأوربيــون الى الأدب الاغريقى القديم يحتذونه بل يستمدون منه موضوعات مسرحياتهم ــ رأيناهم فى أول الأمر يجمعون فى المسرحية بين الحوار وبعض

المقطوعات الغنائية ، ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلا فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت . وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء ، وان ظلت المسرحية الجدية والهزلية تنظم شعرا • واذا كانت الآداب الأوربية قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة الى الجمع بين الحوار والغناء فى المسرحيات كالفودفيل فى بعض مراحلها التاريخية ـ فان التطور النهائى قد انتهى الى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلا نهائيا، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا ، والأوبرا كوميك والأوبريت ـ لاتدخل الآن فى الأدب وتاريخه ، وانما تدخل فى الموسيقى وتاريخها ، باعتبار أن العنصر الموسيقى هو الذى يطغى عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية، بينما يضمن فيها الحوار وتضمر قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية ، الى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون الى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها . ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئا من المتعة الفنية المنبعثة عنها . وتنوعت المسرحيات الغنائية فأضاف بعضها الرقص الى الموسيقى والغناء وأضاف البعض الآخر أجزاء من الحوار التمثيلى الى الغناء الذى يظل دائما وسيلة الأداء الغالبة .

وبعد أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلى، كان من الطبيعى أن يتطور هذا الحوار وان يتجه نحو النثر بدلا من الشعر ، حتى رأينا بعض الرومانتيكيين من كبار الشعراء كألفريد دى موسيه

نفسه يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم . وباستمرار تطور الأدب التمثيلى واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة، أخذ النثر يطغى على الشعر فى لغة المسرح بحيث يندر فى العصر الحديث أن نجد أدباء كبارا يكتبون مسرحيات شعرية . واذا كنا نجد مثلا فى فرنسا المعاصرة ادمون روستان ونفرا قليلا غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية ، فاننا نجد أن الأغلبية الساحقة ن الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم نثرا . ولا غرابة فى ذلك فالشعر متاع الخواص كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة، وكثيرا ماتؤدى الى ضعف الحركة الدراماتيكية والى تغلب النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار ، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة فى مبادىء الأخلاق ومواضعات المجتمع ، وبخاصة بعد أن أخذت الدراما الحديثة تحل محل التراجيديا القديمة ، ولم تعد تقتصر على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأمراء والأبطال واعلام المجتمع . بل أخذت تعرض مآسى عامة الناس وتختار من بينهم شخصياتها كما نشاهد مثلا عند برنارد شو .

واذا كان بعض شعرائنا المعاصرين كشوقى وعزيز أباظة قد كتبوا بعض المسرحيات الشعرية ، فان محاولتهم قد استهدفت للكثير من النقد رغم قوة الشاعرية ، كما أن نجاحها المسرحى ظل محدودا .

وأخيرا هناك فن الشعر الغنائى وهو شعر القصائد والمقطوعات . وهو اذا كان قد اتخذ عند العرب صورة محدودة ثابتة هى القصيدة ذات الوزن الواحد والروى الواحد والمستقلة الأبيات ـ فانه قد اتخذ عند الغربيين منذ القدم صورا وأشكالا متباينة ، وكان كل صورة تركيبها الموسيقى الخاص كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقية بالأغراض الشعرية المختلفة . فلأغانى الحماسة والنصر مثلا تركيب موسيقى يختلف عن أغانى الغرام أو أغانى الرعاة أو الأغانى الريفية ، واذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربى ، فان الشعر الغنائى عند الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية . بل ان هناك من القصائد التعليمية الطويلة ما يرتفع الى ذرا الشعر كقصيدة « الأعمال والأيام » لهزيود اليونانى وقصيدة « طبيعة الأشياء » للوكريشوس الرومانى وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية .

هذا ، والملاحظ أن الشعر الذاتى كان يتغنى به فعلا فى فجر الانسانية سواء عند العرب أو الافرنج ، وكلمة Lyrique الغربية مشتقة من كلمة Lyre أى « عود » . وفى موسوعة الشعر العربى وهى كتاب الأغانى ، نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة بكل قصيدة وان تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة الينا طلاسم ليس من السهل حلها . واذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء الى الانشاد ،

بل والى القراءة الصامتة ، فان العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والايقاع والانسجامات الصوتية لايزال بالغ الأهمية فى هــذا الشعر . بل وآخذت آهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر، حتى رأينا الرمزيين يقولون ان الشعر موسيقى قبل كل شيء وان العنصر الموسيقى فيه يبز فى الأهمية المعانى والعواطف والصورة الشعرية ذاتها .

هذا ، والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك فى العصر الحاضر أن ينحصر في هذا النوع الغنائى بعد آن اختفى شعر الملاحم وبعد أن حل النثر محل الشعر فى الأدب التمثيلى.

***

هذه لمحة سريعة عن فنون الأدب وبخاصة فنون الشـــعر وتطورها عند الغربيين ، ومن الواجب أن نلاحظ أن الأدب العربى المعاصر لم يتأثر بالآداب الغربية المعاصرة فحسب ، بل تأثر أيضا بالآداب الغربية القديمة . وفى هذا ما يفسر مانراه فى هذا الأدب العربى المعاصر من محاولات لنظم الملاحم أو المسرحيات الشعرية ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة كالكلاسيكية وغيرها . بدليل ما نراه من اختيار شعرائنا للموضوعات التاريخية أو الأسطورية لمسرحياتهم الشعرية ، وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ ، بينما تطورت التراجيديا القديمة الى الدراما

الحديثة ، التى تختار موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر ، وتختار شخصياتها من بين عامة الشعب . وفى هــذه الحقائق مايدعونا الى ضرورة تفهم مذاهب الأدب الكلاسيكى حتى يومنا هذا .

وقبل الأخذ فى التحدث عن مذاهب الأدب عند الغــربيين وتأثيرها فى أدبنا العربى المعاصر ، لعله من الخير أن ننظر فيمــا اذا كان العـــرب قد عرفوا المذاهب الأدبية فى تاريخهم الأدبى الطويل أو لم يعرفوها .

العرب والمذاهب الأدبية

من المعلوم أن الشعر وهو أعظم مظاهر الأدب عند العرب قد طغى عليه التقليد حتى تحجرت فنونه وأغراضه وأصوله ، بل ومعانيه وأخيلته ، على نحو يوهم بأن هذا الأدب لم يعرف شيئا من تلك المذاهب الأدبية التى أخذت تتلاحق عند الغربيين منذ عصر النهضة حتى اليوم فتجدد من الآداب وفنونها وأصولها بل وأهدافها . ومع ذلك فانه من السهل أن نلاحظ أن الأدب العربى قد ظهر فيه هو الآخر منذ أقدم عصوره خصائص واتجاهات تميز بها شعر طائفة من الشعراء المتعاصرين أو المتلاحقين . كما نلاحظ أن الشعر العربى رغم طغيان التقليد عليه قد تطور ــ على الأقل فى خصائص صياغته ــ تطورا كبيرا حتى انتهى الى ذلك التصنع اللفظى الذى أحاله عبثا مجردا من كل قيمة انسانية حقة . بل لقد أحدثت بعض قبائل العرب فنونا شعرية قائمة على مزاج أو فلسفة انسانية خاصة وذلك مثل بنى عذرة الذين نحوا فى الغزل منحى أنتج مالايزال يسمى حتى اليوم بالغزل العذرى. وبينما كانت تقاليد الشعر الجاهلى تجرى على أن يستقصى الشاعر الأوصاف الحسية للمحبوبة وينفق جهده فى التغنى بمواضع

جمالها وفتنتها ، رأينا الغزل العذرى الذى انتشر فى الحجـاز فى العصر الأموى ـ يتجه اتجاها روحيا فيوفر الجهد على التحدث عن لواعج الحب وتباريح الغرام . ويكفى أن نقارن بين غـزل أمرىء القيس وغزل أحد العذريين كقيس أو جميل أو كثير ، لندرك البون الشاسع بين الفنين وبين الاتجاهين ، وان يكن من الحق أننا لانستطيع أن نسمى الاتجاه العذرى مذهبا شعريا ، وذلك لأنه ظل اتجاها تلقائيا ولدته ظـروف روحية واجتماعية خاصة ، ولم يصل يوما عندهم الى حد المذهب النائم على وعى فلسفى أو نقدى يفصل أسسه ويوضح قيمته وأهدافه ، ويناضل دونها أو يوازن بينها وبين قيمة وأهداف أصول غزل الجاهليين الحسى .

ومع ذلك فقد شـهد الأدب العربى القديم بعض المحاولات المذهبية الواعية كمحاولة أبى نواس فى الخروج على تقـاليد القصيدة العربية ، وبخاصة فى قصائد المدح ، اذ أراد أن يدعو الى الاقلاع عن استهلالها بوصف الأطلال والناقة والرحلة الى الممدوح ليحل محلها وصف الخمر والتغنى بنشوتها . ولكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تكون مذهبا ، لأن أبا نواس نفسه اضطر الى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة فى المدائح لكى يصل الى رفد ممدوحية . وعلى العكس من ذلك ظهر فى العصر العباسى مذهب أدبى له كافة الخصائص المذهبية اذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل

النظرى وايضاح الخصائص المميزة كما اقتتلوا فى الدفاع عنه أو مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التى سموها عندئذ بعمود الشعر . وهذا المذهب هو المعروف باسم مذهب البديع الذى اعتبر أبو تمام مثلا له .

وفى الحق ان مذهب البديع ، أى مذهب الجديد ، لم يظهر فجأة ولا ولدته ثورة على التقاليد ، أى على عمود الشعر ، وانما أخذت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد ثم عند بشار بن برد وأضرابهما ممن حاولوا أن يجددوا من صياغة الشعر العربى بعد أن طغى عليه التقليد وضيق عليه الخناق ، فأخذوا يكثرون من المجازات والتشبيهات والاستعارات ، كما أخذوا يلتمسون المحسنات اللفظية . حتى اذا ابتدأ العرب يتصلون بالفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة ، واطلعوا على تحليلات أرسطو العقلية فى كتاب « الخطابة » للمجازات والاستعارات ووظائفهما فى التصوير والتعبير ، اذا بعبد الله بن المعتز يضع كتابا يسميه « كتاب البديع » ، وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التى استخدمها أو على الأصح أكثر من استخدامها أولئك الذين سماهم عندئذ بالمحدثين أنصار البديع ، أى الجديد . ولما كانت هذه الوسائل قديمة وتكاد تكون ملازمة لنشأة كافة اللغات — فقد أخذ ابن المعتز يلتمس أصولها فى الشعر الجاهلى والأموى ، بل وفى القرآن والحديث ثم قرر أن كل هذه الوسائل — وان

لم تكن جديدة ــ الا أن أنصار البديع قد أكثروا من استخدامها حتى عرفوا بها وأصبحت لهم مذهبا يخرجون به على عمود الشعر .

ولقد جمع ابن المعتز فى حديثه عن خصائص مذهب البديع بين ما يعتبر من جوهر الصياغة الشعرية كالتشبيه والاستعارة والمجاز ، وبين مايعتبر محسنات لفظية لا علاقة لها بجوهر الشعر كالجناس والمطابقة ورد الأعجاز على الصدور ، بل وأضاف الى ذلك منهجا عقليا خاصا سماه المذهب الكلامى . وان تكن علوم اللغة العربية قد انتهت بعد ذلك الى ادخال كل طائفة من هذه الوسائل فى علم خاص بها ، فتخصص علم البيان بدراسة التشبيه والمجاز والاستعارة وما اليها ، وتخصص علم البديع فى دراسة المحسنات اللفظية من جناس ومطابقة وغيرها، كما وضع فيما بعد عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » الأصول العامة لعلم المعانى الذى الذى يبحث فى نظم الجمل وتحديد العلاقات بين أجزائها وأسرار هذا التحديد ، وهو العلم المقابل لنظم الجمل أو الـ Syntaxe عند الغربيين .

ومهما يكن من أمر تطور خصائص المذهب الجديد أى مذهب البديع التى أوضحها ابن المعتز فى كتابه ــ فانها قد اتخذت أساسا لمذهب أدبى اقتتل حوله النقاد والشعراء فى القرن الرابع الهجرى ، واتخذوا من أبى تمام ممثلا له كما اتخذوا من البحترى

ممثلا لعمود الشعر ، وتعصب لكل من الشاعرين فريق ضد الفريق الآخر . واذا كان من بين أنصار عمود الشعر القديم علماء اللغة المحافظون الذين لايحسنون تذوق الشعر ، فقد كان من بينهم أيضا خير ناقد عربى قديم فيما نرى وهو الآمدى ، الذى وضع كتاب « الموازنة بين الطائيين » أى بين أبى تمام والبحترى ، كما تعصب أبو بكر الصولى وغيره لأبى تمام ولمذهب البديع تعصبا عنيدا .

ونحن ان كنا نؤمن بضرورة التطور ونغتبط بانتصار كل جديد يفتح للانسان آفاقا ويدفع فى تطوره الى الأمام ــ الا أننا لا نستطيع الا أن نلاحظ ما أصيب به الأدب العربى من تدهور وانحطاط بانتصار مذهب البديع وسيطرته على الشعر العربى قرونا طويلة أنضب فيها ماءه وانسانيته وأحاله الى زخارف لفظية، وبخاصة بعد تفنن أبى هلال العسكرى فى كتابه «سر الصناعتين» فى تفصيل أوجه البديع حتى وصل بها الى خمسة وثلاثين وجها، « فلم يعد لشعرائهم الا التنافس فى اصطيادها لترصيع شعرهم بها ، غير عابئين بما يجب أن يتضمنه كل شعر صحيح من احساس ، أو تفكير أو تصوير .

وهكذا يتضح كيف أن الشعر العربى القديم لم تظهر فيه اتجاهات مختلفة فحسب ، بل وظهر فيه مذهب أدبى واع بما يفعل ومستندا الى أسس نظرية تحليلية واضحة . وكما تقدمت

الدراسات الأدبية النقدية فى عصرنا الحاضر إزددنا ادراكا وتمييزا للاتجاهات والمفارقات الدقيقة التى لم يكن بدمن أن تظهر فى تاريخ الشعر العربى الطويل وتعدد بيئاته وأزمنته ، فضلا عن تباين طبائع الشعراء الخاصة واختلاف ظروفهم وثقافتهم .

وبالرغم من كل هذه الحقائق فاننا لانستطيع أن نزعم أن الأدب العربى قد تتابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة الى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث فى الآداب الغربية . وهذا شيء طبيعى ، لأن المذاهب الأدبية العامة لم تأخذ فى الظهور فى العالم الغربى الا منذ عهد النهضة والبعث العلمى، أى منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشرى ، بعد أن خرجت الانسانية من ظلام القرون الوسطى ، بينما ظلت مصر والعالم العربى كله غارقين فى ذلك الظلام حتى ابتدأت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها فى العالم الغربى بما يقرب من أربعة قرون ، ثم حاولنا جاهدين أن نعوض مافات وأن نلاحق ركب الانسانية العام ، آملين أن نقطع فى أوجز وقت ما سبقتناالانسانية الى قطعة من مراحل فى القرون الطويلة التى تخلفنا خلالها عن الركب ، وظللنا نتخبط فى أمواج الظلمات التى اشتد تكاثفها منذ أن سيطر الحكم العثمانى الغاشم الجاهل على مصر والعالم العربى حتى كتب الله لنا الخلاص فى العصر الأخير .

نشأة مذاهب الأدب فى الغرب

انه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر فى كيفية نشأةالمذاهب الأدبية عند الغربيين ، وذلك لكى نتبين الى أى حد عملت ارادة الأدباء والنقاد فى نشأة تلك المذاهب ، والى أى حد سبق اليهـا الأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضـاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعا لها الأدب وتتغير مذاهبه . وكل هذا لكى ندرك الى أى حد نستطيع أن نفيد بارادتنا من تلك المذاهب. والى أى حد لانستطيع تلك الافادة مادامت ظـروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التى دفعت الى ظهور هذا المذهب الأدبى أو ذاك عند الغربيين .

وفى الحق ان الاجابة على هذه الأسئلة لايمكن أن تكون بسيطة موحدة ؛ وانما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة ؛ فمن تلك المذاهب مثل الكلاسيكية ـ مايستندفى جوهره الى عدد من الأصول الفنية التى استقاها الأوربيون بعد عصر النهضة. اما عن طريق محاكاة أدباء وشعراء الاغريق والرومان الأقدمين. واما عن طريق المبادىء النظرية التى استخلصها أرسطو من روائع

الأدب الاغريقي وجعل منها أصولا فنية عامة . وذلك بينما نرى الرومانسية تتميز بالثورة على كافة الأصول والقيود بخاصة الكلاسيكية، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيرا عن تلك الحالة، ولذلك لا يوصف بالرومانسية الأدب الصادر عنها فحسب ، بل يوصف بها أيضا أى شخص ـ أديبا كان أو غير أديب ـ اذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الانفعال وشدته ، والميل الى التمرد والشكوى والتشاؤم . فيقال رجل رومانسي كما يقال أدب رومانسي ، بينما لايوصف بالكلاسيكية الا أدب أو فن خاص ، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهبا أدبيا أو فنيا .

ثم ان كل مذهب أدبي يتضمن صورا أو خصائص وأصولا فنية كما يحتوى على مضمون أو مادة . واذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة فان المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية ـ على تفاوت في النسب ـ بحيث يمكن أن تستعار أو تحاكي الصور والأصول لتطبق أو تستخدم في صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه ، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلا عن الشخصية الفردية أو القومية ، وانما هى مبادىء فنية يهتدى بها الأديب في صياغة مادته الخاصة وتحويلها الى فن جميل .

« الكلاسكية »

وتعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبى نشأ فى أوربا بعد حركة البعث العلمى التى ابتدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى ، ومن المعلوم أن أساس تلك النهضة قد كان بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة ، كما تعتبر العودة الى الآداب العربية القديمة مبدأ النهضة الأدبية المعاصرة عند العرب . وبالرغم من أن طلائع هذا البعث قد ظهرت فى ايطاليا التى نزح اليها فى أول الأمر علماء وأدباء بيزنطة ، حاملين معهم المخطوطات الأغريقية واللاتينية القديمة بعد سقوط بيزنطة أو القسطنطينية فى يد الأتراك — فان فرنسا تعتبر المهد الحقيقى للكلاسيكية ، أو التربة التى نمت فيها وأينعت . وذلك لأن الفرنسيين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لأتيكا ، وهى المقاطعة التى تقع فيها مدينة أثينا والتى ظهرت فيها عيون الأدب والتفكير الاغريقى . وتميزت بروح خاصة لا تزال تعرف بالروح الأتيكية . ولا يزال الفرنسيون يفخرون بأنهم ورثة تلك الروح .

والكلاسيكية فى معناها اللغوى مشتقة من الكلمة اللاتينية

للاتينى Classis التى كانت تفيد أصلا « وحـــدة فى الأسطول » ثم أصبحت تفيد « وحدة دراسية » أى « فصــلا مدرسيا » . والأدب الكلاسيكى يتكون من المؤلفات الاغريقية واللاتينية القديمة التى أفلتت من طوفان الزمن ، وحـــرصت الانسانية على انقاذها من الفناء لما فيها من خصائص فنية وقيم انسانية تضمن لها الخلود ، وتجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين فى فصول الدراسة .

وعندما ظهرت حركة البعث العلمى ، وأخــــذ الأوربيون يعودون الى الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمـــة بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ، أخذوا يحللون عيون تلك الآداب القديمة ويحاولون استنباط الأصول والمبادىء التى ضمنت لها الجودة والخلود ، أما بطريق مباشر ــ وهو طريق التحليـــل والتذوق ــ واما عن طريق المفكرين والنقاد القـــدماء ، وبخاصة أرسطو اليونانى وهوراس الرومانى اللذين استخلصا الأصول الفنية للأدب بفنونه المختلفة من دراســـة عيون الأدب القديمة ثم صاغوها فى مبادىء نظرية على نحو ما فعل أرسطو فى كتابيه « الخطابة » و «الشعر» ، وهوراس فى قصيدته الطويلة المسماة « فن الشعر أو خطاب الى آل بيزون » ، وهى القصـــيدة التى حاكاها الشاعر والناقد الفرنسى الكلاسيكى الكبير « بوالو » فى مطولته التى سماها أيضا « فن الشعر » .

والواقع أن الأصول النظرية التى وضعها أرسطو هى التى تعتبر انجيل الكلاسيكية . ولما كان هذا الفيلسوف الجبار لم يتناول فى كتابه « الشعر » غير فنى الملاحم والدراما ، بينما أغفل الحديث عن الفن الغنائى الذى نظن انه قد اعتبره ادخل فى الموسيقى منه فى الأدب . كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف الى الأدب التمثيلى بفرعيه : التراجيديا والكوميديا أكثر من انصرافه الى فن الملاحم . وكل هذا فضلا عن أن ما كتبه عن الكوميديا لم يصل الينا ضمن كتاب « الشعر » ــ فان أغلب الأصول الفنية التى تعصبت لها الكلاسيكية واقتتلت حولها قد كانت فى الواقع الأصول الخاصة بفن الدراما عامة وفن التراجيديا خاصة ، بحيث تكاد تنحصر أصول الكلاسيكية فى الأدب التمثيلى ، وهو الأدب الذى انصرف اليه جهد الكلاسيكيين وتميزوا به ، ولا يزالون يذكرون بفضله ، بينما لايكاد يذكر لهم شعر فى الملاحم أو شعر غنائى . وعندما تذكر الكلاسيكية فى مهدها وهو فرنسا ــ لاينصرف الذهن الا الى راسين وكورنى وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح . وذلك بينما يغلب الطابع الغنائى على الرومانسيين الذين برعوا فى هذا الفن براعة لم يصلوا الى مثلها فى فن المسرح.

والواقع أن ما وصل الينا من روائع الأدب الاغريقى القديم يتمثل معظمه فى ملحمتى هوميروس ، وفى تمثيليات اسكيلوس وسوفوكليس وايروبيدس وأرستوفانيس . وأما الشعر الغنائى فقد ضاع معظمه ــ وبخاصة القديم منه ــ وهو أجوده . وأغلب

ما وصل الينا منه يرجع الى عصر الاسكندرية ، وهو عصر كانت الصنعة والتقليد قد غلبا عليه ، وأفقداه قيمته الانسانية والجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة والاحتذاء . واذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائى ، فانه هو الآخر تغلب عليه الصنعة ، ولايرتفع الى مستوى ما وصل الينا من بقايا الشعر الغنائى اليونانى القديم .

ولقد حاول الشاعر الفرنسى الكبير رونسار فى أوائل عصر النهضة أن يحيى فن الملاحم فأنشأ ملحمته المسماة « الفرنسياد » يقص فيها أعمال البطولة التى أتاها فرنسوا الأول فى غزوه لايطاليا ، ولكن الملحمة لم تنجح لأن عصر الملاحم فيما يبدو كان قد ولى ، فانصرف رونسار وجماعته الى الشعر الغنائى الذى - وان يكونوا أصابوا فيه نجاحا كبيرا - الا أن كبار الشعراء الذين ظهروا فى القرن السابع عشر عندما أخذت تنضج وتستقر أصول الكلاسيكية - نراهم لا ينصرفون عن فن الملاحم فحسب ، بل وعن الفن الغنائى أيضا ليوفروا جهودهم على الفن التمثيلى الذى برعوا فيه وخلدوا الكلاسيكية بفضله .

وبالرغم من أن الكلاسيكية قد قامت على احتذاء الآداب الاغريقية والرومانية القديمة والخضوع للمبادىء الفنية التى اهتدت اليها تلك الآداب بوحى الفطرة السليمة - فان هذا المذهب قد أصبح يتميز مع ذلك بخصائص فنية وانسانية مجردة .

فالكلاسيكية من الناحية الفنية تحرص على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير فى غير تكلف ولا زخرفة لفظية . وعندها ان ما يدرك ادراكا تاما ما يمكن العبارة عنه فى وضوح . ولذلك اذا كانت جودة العبارة أحد أصولها ، فان الوضوح أصلها الثانى . ولا يجوز أن يعتبر هذا الوضوح من البديهيات المسلم بها ، فلسوف نرى الرمزيين فيما بعد ينكرون هذا الوضوح ويعتبرونه افسادا وافقارا للأدب الذى لا يسعى الى نقل معنى محدد من نفس الى أخرى أو تصوير صورة واضحة المعالم ، بل يسعى الى الايحاء بحالة نفسية خاصة ، أو خلقها فى نفس القارىء أو المشاهد ، لا بفضل قدرة اللغة على التعبير عن معان محددة فحسب ، بل بكافة وسائل الايحاء الأخرى ، كموسيقى الشعر وموسيقى الأصوات وألوان التعابير وتبادل معطيات الحواس المختلفة ، وذلك بعد أن أنكروا قدرة العقل على ادراك المعانى العميقة أو تمييز خواطر النفس المختلفة ، ونادوا بفشل التفكير الوضعى فى ادراك حقائق الطبيعة أو الحياة أو خفايا النفس البشرية .

ولما كانت الكلاسيكية تهدف الى التعبير الفصيح الجيد عن المعانى الواضحة المحددة . فقد كان من الطبيعى أن يكون اعتمادها الأول على العقل الواعى المتزن ، الذى يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها بادراك خفاياها وعملها الدفين .

فالكلاسيكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف أو اسراف عاطفى ، ولذلك تميزت بالقسط والاعتدال ، بينما نرى الرومانسية فيما بعد تطلق العنان للعاطفة بل تزيدها تأججا حتى لنراها تجتر الآلام وتتغنى بها وترى فيها عظمة الانسان وموضع نبله . وان يكن من الحق أن العقل الذى تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الأدب ، وانما هو عقل حار يلتقى فيه الخيال والتفكير والاحساس فى مزاج متزن يشبه المزاج الأتيكى الذى وصف صاحبه بأنه كان يفكر بقلبه ويحس بعقله ويدرك بخياله . والى اليوم لا يزال الفرنسيون يعتبرون راسين الكلاسيكى أروع مصور لعاطفة الحب رغم ضوء العقل الذى يغمر الكلاسيكية كلها ، والذى يظن الفرنسيون أن فلسفة ديكارت قد عززته بدعوتها الى التماس الافكار الواضحة المتميزة ، ابتداء من الشك الذى يتخذه ديكارت المبدأ الأول للتفكير . ويبدأ ذلك التفكير بأول حقيقة يدركها العقل البشرى وهى أنه موجود بحكم أنه يشك ؛ أى يفكر .

وبحكم كل هذه الخصائص كان من الطبيعى أن تتجه الكلاسيكية نحو الأدب الموضوعى . وهذا النوع من الأدب يتمثل خاصة فى المسرحية أو القصة . ولما كان اليونان القدماء والرومان لم يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات ، فقد توفر

الكلاسيكيون على الفن المسرحى الذى أخذوا يكتبونه شعرا ، وان كانوا قد أستقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص والغناء ، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة وصراع وشخصيات .

هذا ، ومن الممكن أن ترجع كافة القواعد التى قيد بهـا الكلاسيكيون فن التأليف المسرحى الى أصل عقلى عام تفرعت عنه كافة القواعد الأخرى . وهذا الأصل هو مشـاكلة الحياة vraisemblance ، وذلك باعتبـار أن المسرح مرآة للحيـاة ، أو بعبارة أصح مجهـر للحيـاة ، وبالتـالى يجب أن تمثل كل مسرحية قطاعا من الحياة . ومادامت المسرحية تعرض فى زمن محدد فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضى أن يتوفر لها ماسموه بالوحدات الثلاث وهى : وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان . وهى وحدات قال أرسطو بضررة توفر الأول منها فى المسرحية ، بينما أشار اشارة عابرة الى وحدتى الزمان والمكان باعتبار أنهما من عناصر المعقولية ، ولكن الكلاسيكيين جعلوا منها قاعدتين ملزمتين ضيقتين وتعصبوا لهما ، وتحكمت هـذه الوحدات فى بناء المسرحية الكلاسيكية التى لا يمكن أن تتناول حيـاة شخصية أو شخصيات بأكملها ، نراها فى خاتمتها رجالا أو شيوخا ، وانما تتناول المسرحية الكلاسيكية أزمة محددة فى تاريخ تلك الشخصيات ، وترتفع الستارة عادة وقد تجمعت عناصر

تلك الأزمة . ثم تأخذ هذه العناصر فى العمل حتى تبلغ الأزمة قمتها ؛ ثم تسير نحو الحل الذى اختاره المؤلف . واذا لم يكن بد من ذكر بعض الحقائق المتعلقة بحياة الشخصيات السابقة المؤثرة على أحداث المسرحية ، واللازمة لفهم الأزمة التى تتناولها — فان المؤلف يحتال لايراد هذه الحقائق الضرورية على لسان الشخصيات فى تضاعيف الحوار. وعلى هذا النحو تستقيم للمؤلف وحدة الموضوع وان كانت هذه الوحدة لاتنعدم ولا تفكك بوجود موضوعات ثانوية ، مادامت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالموضوع الأساسى ، وتلعب دورا فى تطور هذا الموضوع ، أو فى اكمال تصوير الشخصيات واظهار حقائقها النفسية والأخلاقية . كما تعاصر الموضوع الأساسى فى الزمان وتجاوره فى المكان .

هذا ولسوف نرى كيف أن الرومانسية بزعامة فيكتور هيجو قد شنت على هذه الوحدات حملة عاتبة باسم مشاكلة الحياة ذاتها حينا ، وباسم فكرتهم الخاصة عن الفن المسرحى حينا آخر ، فقالوا انه اذا لم يكن بد من خضوع المسرحية لوحدة الزمان حتى تأتى مشاكله للحياة ، فان المنطق يقتضى عندئذ أن تجرى احداث المسرحية فى الساعتين أو الثلاث ساعات التى يستغرقها تمثيلها . وأما أن يحدد الكلاسيكيون بهذه الوحدة الزمنية أربعا وعشرون ساعة ، فهذا هو التحكم الذى لا يستند

الى شيء. وأما وحدتا الموضوع والمكان فقدهاجمهما الرومانسيون باسم تصورهم الخـــاص لفن المسرح الذى لايرون فيه مرآة أو مجهرا آليا للحياة فحسب ، بل يريدون أن يجعلوا منه خلقا لتلك الحياة أو تأليفها لها وجمعا لأشتاتها بوساطة الخيال، ولذلك لا يرون بأســا فى أن تجمع المسرحية الواحــدة عدة مراحل أو أزمات فى تاريخ حياة شخصياتها ، أو أن تجرى أحداثها فى أماكن مختلفة الأزمنة ، مكتفين بوحـــدة الأثر العــام وتكامل التصوير للشخصيات أو اظهار حقائقها النفسية .

ولقد ورث الكلاسيكيون عن الاغريق والرومان القدماء تقسيما دقيقا لفنون المسرح احترموه وتقيدوا به ، ففنون المسرح تنقسم عندهم كما كانت تنقسم عند القدماء ــ الى تراجيديا وكوميديا ولكل منهما خصائصه المحددة التى لاينبغى أن تتداخل أو أن يجمع بينهما فى المسرحية الواحدة ، فالتراجيديا مسرحية جادة نبيلة تثير الشــفقة والخوف وتطهر بهما النفس البشرية ، وأسلوبها سام رفيع ، وشخصياتها من الملوك والأمراء والأشراف، بل كانت عند القدماء من الآلهة أيضا وأنصــاف الآلهة . وأما الكوميديا فمسرحية هزلية تثير الضحك للتسلية أو للنقد السياسى الاجتماعى ، أو لتصوير العيوب النفسية والاجتماعية ، ومحاولة اصلاحها وهى وان كانت تكتب شعرا، الا أن لغتها كثيرا ما تسف وشخصياتها تؤخذ من عامة الشعب فى الغــالب ، اللهم الا أن

تكون كوميديا سياسية أو اجتماعية يراد منها نقد حاكم وتسفيهه واثارة الخواطر ضده أو محاولة اصلاحه .

وعلى هذا التقسيم سار الكلاسيكيون فيما ألفوا من تراجيديا كوميديا . واذا كانوا قد حاكوا القدماء — وبخاصة أرستوفانيس — فى اختيار موضوعات لهزلياتهم من حياة عامة الشعب المعاصرة ، فانهم لم يقنعوا فى التراجيديا بأن يلتمسوا لها موضوعات من حياة ملوكهم وأمرائهم ونبلائهم القوميين ، بل راحوا يستمدون تلك الموضوعات من حياة اليونان والرومان الأقدمين ، حتى لنرى راسين يعتذر لاختياره موضوعا لاحدى تراجيدياته وهى باجازيه (بايزيد) من حياة الأتراك المعاصرين

هذا ولسوف نرى ذلك التقسيم الكلاسيكى ينهار بتقدم الانسانية ونمو ثقافتها وتغير أوضاعها الاجتماعية

ففى القرن الثامن عشر وهو قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية الكبرى ، رأينا الأدباء والمفكرين ينكرون على الكلاسيكية أن تحصر الفن المسرحى فى المأساة المفجعة والملهاة المقهقهة ، ثم تدعى بعد ذلك أنها لا تتخذ من المسرح مرآة أو مجهرا للحياة . وقال أولئك الأدباء والمفكرون ان الحياة فى نسيجها العام ليست مأساة وليست ملهاة ، وانما يبكى الناس أو يقهقهون فى أزمات أو فترات عارضة . والحياة فى لونها الغالب المتصل ليست بيضاء وليست سوداء وانما هى

فى الأعم شيء رمادى لا يفجعنا الى حد المأساة والبكاء ، ولا يضحكنا الى حد الملهاة والقهقهة ، ولذلك ربما كانت المسرحية التى لا تبلغ حد المأساة كما لا تبلغ حد الملهاة وهى التى تصور الحياة فى نسيجها العام . وانتهى هذا المنظر الفلسفى الى ظهور نوع جديد من المسرحيات سموه بالدراما الدامعة drame larmoyant وهى الدراما التى لا تثير حزنا شديدا ولا فزعا مفجعا ، بل تكتفى باثارة الأسى ، وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تنتحب بكاء ، وكذلك الأمر فى الكوميديا التى انتهى بها ماريفو وجهة لطيفة مهذبة أصلت فى الكوميديا روحا خاصة عرفت بالماريفودية marivoudage نسبة الى صاحبها، وهى الروح التى تقوم على الدعابة المهذبة والعبث اللطيف الخالى من كل اسفاف أو مرارة أو رغبة فى النقد والتوجيه ، وكل همها هو التسلية المهذبة ، فهى تثير الابتسام ولكنها لا تشق الاشداق . فالكوميديا الماريفودية تنفر من القهقهة الغليظة ، وتترفع عن الاسفاف فى الضحك والاضحاك .

وهذا الاتجاه وان كنا نجد فى التفكير الفلسفى الذى طغى فى القرن الثامن عشر ما يبرره — الا أنه مما لا ريب فيه أن ظروف الحياة فى ذلك القرن قد مهدت له التربة فى فرنسا ، حيث كان الفرنسيون يشعرون شعورا ممضا بذلك الفساد والطغيان اللذين اختنقت بهما الانفاس ، فأخذت النفوس تهدر

وتئن قبل أن تفجر الثورة بحيث يمكن القول بأن النـاس لم يكونوا فى حاجة الى مآسى المسرح المفجعة ، كما لم يكونوا على استعداد للقهقهة العـالية ، ولذلك اكتفوا بالدراما الدامعـة وبالكوميديا الماريفودية ، وان يكن من الحق أن نقرر أن مثل هذه المسرحيات الفاترة لم تحتفظ بقيمتها ، ولم تستطع أن تثبت على الزمن مثلما بتت الترجيديات العاتية والكوميديات الصريحة الضحك أو اللاذعة المرارة ، حتى ليمكن القول بأن جمهرة الناس لا تزال تفضـل الانفعـالات القوية أو الضـحك الصريح ، وأما الاكتفاء بالتأثر الخفيف أو الابتسـام الباهت فالظاهر أنه لا يلائم الا بعض الطبقات المرهفة أو الطبائع الوقورة الشديدة الاتزان .

وفى القرن الثامن عشر أيضا أخذت الأوضـاع الاجتماعية تتغير . واذا كانت الكلاسيكية قد استطاعت أن تحاكى القدماء فتقتصر التراجيديا على تصوير مآسى الملوك والأمراء والنبلاء ، فان القرن الثامن عشر قد أخذ يشهد نمو الطبقة البرجوازية وهى عندئذ الطبقة الوسطى ، التى ستشعل فى نهاية ذلك القرن نيران الثورة الكبرى التى أطاحت بالملك والأمراء والأشراف . وقد شاءت هذه الطبقة أن يعرض المسرح مشـاكل حياتها . وأحس المفكر ديدرو بحقيقة هذا التطور الاجتماعى ، فدعا الى ما سماه بالدراما البرجوازية التى تختـار موضـوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى ، وبذلك ظهر هذا النوع الجديد من المسرحيات

الى جوار التراجيديا والكوميديا الذين قصرت عليهما الكلاسيكية الفن المسرحى .

والدراما البرجوازية لاتخرج على الكلاسيكية من حيث موضوعها وشخصياتها فحسب ، بل وتخرج عليها أيضا من حيث نوع المشاكل التى تعرضها ، فالكلاسيكية لم تكن تحفل الا بالمشاكل الانسانية العامة حتى ليسمى أدبها بالأدب الانسانى Humaniste أى الأدب الذى يعالج مآسى الانسان من حيث هو انسان فى ذاته . فالصراع فى التراجيديا الكلاسيكية مثلا يدور داخل الانسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الانسانية ذاتها كالحب والبغض والغيرة والأثرة والعقل والهوى ، وما الى ذلك من عواطف وأحاسيس يشترك فيها جميع البشر وتنبع كما قلنا عن الطبيعة الانسانية فى ذاتها . وجاء فلاسفة القرن الثامن عشر وبخاصة ديدرو قالوا ان مشاكل الانسان لا تنبع كلها من طبيعته كانسان ، بل ان منها ان لم تكن أكثرها — ما ينبع من وضع الفرد فى المجتمع ، ومن العلاقات الاجتماعية التى تربطه بغيره من الأفراد ، بحيث يمكن أن يجد المؤلف المسرحى مادة خصبة لمآسيه من وضع الشخصيات الاجتماعى أو نوع المهن التى يزاولونها ، أو طبيعة العلاقات التى تربطهم بغيرهم . فهذه المأساة أو تلك قدتصيب الفرد لا لمجرد أنه انسان بل لأنه طبيب أو محام أو تاجر أو فلاح، كما قد تصيبه لأنه أب أو أخ أو صهر. وبالفعل

وضع ديدرو نفسه دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الابن الطبيعي » أي الابن غير الشرعي وصور فيها مأساته ، ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية في الأدب كله .

ومع ذلك فان القرن الثامن عشر كله لم يحطم الكلاسيكية ولم يثر عليها ثورة تدمير ، وان كان قد خلق أو حاول أن يخلق أنواعا جديدة من المسرحيات تسد مالاحظه من نقص في المسرح الكلاسيكي . وأما الثورة على الكلاسيكية ومحاولة تحطيمها ، أو على الأقل تحطم القواعد والقيود التي غلت بها الأدب التمثيلي ـــ فلم تظهر الا في القرن التاسع عشر مع ظهور الرومانسية .

الرومانسية

بالرغم من أن الرومانسية لم تصبح مذهبا أدبيا الا بعد مالا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فان طابعها الأساسى قد كان الثورة على الكلاسيكية وعلى كافة أصولها وقواعدها ، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية قد كانت فى جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الاغريقية واللاتينية القديمة ، ومن كافة القواعد والأصول التى استنبطت من تلك الآداب وأصبحت انجيلا للكلاسيكية . ولا أدل على ذلك من مدلول لفظة الرومانسية ذاتها ، فهى مشتقة من كلمة رومانيوس Romanius التى أطلقت على اللغات والآداب التى تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتى كانت تعتبر فى القرون الوسطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أى اللغة اللاتينية ، ولم تعتبر لغات وآدابا فصيحة الا ابتداء من عصر النهضة ، حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم . وهذه اللغات هى المعروفة الآن بالفرنسية والايطالية والاسبانية والبرتغالية والرومانية والبروفانسالية ، والرومانسية احدى لهجات سويسرا . وقد قصد الرومانسيون باختيارهم هذا اللفظ عنوانا

لمذهبهم ــ الى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أي الرومانسية ، وبين التاريخ والأدب والثقافة الاغريقية واللاتينية القديمة ، التي سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد . كان الرمانسيون يقولون مالنا وللآداب الاغريق واللاتين وأصول فنهم وأمامنا تاريخنا القومي وثقافتنا القومية ، بل وروحنا القومية تطلب الينا أن نصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التي تكبل ملكاتنا ، وتبقينا تبعا وذيولا للآداب القديمة وأصولها المدعاة .

وفي الحق ان الرومانسية لم تكن ثورة على مصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية ، وعلى أصول تلك الكلاسيكية وقواعدها فحسب ــ بل كانت ثورة على كافة القيود الفنية ، وأصول الصنعة الأدبية ، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيرا عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهبا أدبيا أحل أصولا فنية محل أصول أخرى ، وذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الأصول والقيود والتخفف من أغلالها ، لكي تتحرر العبقرية البشرية وتنطلق على سجيتها ، وكان الشعر والأدب عندها تغريد طائر أو خرير ماء أو دوى رياح أو قصف رعد ، لا يخضع لقواعد ولا يصدر عن صنعة مقصودة أو نشاط ذهن وعمل ارادة ، وضابطها الوحيد هو هدى السليقة واحساس

الطبع ، حتى لنرى كبار شعرائها يزعمون أن أروع القصائد ما كانت أنات خالصة أو عبرات صافية .

ولو أننا نظرنا فى نشأة الرومانسية بفرنسا منذ أوائل القرن التاسع عشر لوجدنا أنها لم تكن لتتغلب فيها على الكلاسيكية ذات الجذور العميقة فى المزاج الفرنسى والفلسفة الفرنسية ، لولا أن تضافرت عدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مهدت لظهورها وخلقت عند الفرنسيين تلك الحالة النفسية التى تتميز بها الرومانسية .

والذى لا شك فيه أن العقلية الفرنسية فى جوهرها عقلية وضوح ومنطق واتزان ، وهى فى ذلك تختلف عن العقلية الانجليزية والعقلية الألمانية اللتين يغلب عليهما الغموض وجموح الخيال وتشعب العاطفة . حتى ليؤمن الفرنسيون بأن تأثر بعض كبار كتابهم الذين هاجروا من فرنسا على أثر قيام الثورة الفرنسية الكبرى الى انجلترا وألمانيا — بآداب تلك البلاد ، وصدورهم عن وحيها وكتابتهم عنها فى حماسة أو اعجاب — قد كانت من العوامل التى مهدت النفوس والأمزجة فى فرنسا للرومانسية وبخاصة شاتوبريان الذى هاجر الى انجلترا ، وتأثر بآدابها ، بل وترجم الى الفرنسية أثرا أدبيا ضخما هو الفردوس المفقود لملتون . ثم مدام دى ستايل التى هاجرت الى ألمانيا وكتبت عنها كتابا خالدا سمته « عن ألمانيا » . وفيه تتحدث عن

الروح الألمانية التى تغلب الرومانسية على طبيعتها ؛ وتعرف الفرنسيين بروائع الأدب الألمانى الغارق فى تلك الحالة النفسية .

وانه وان يكن من الحق أن روسو الذى أنفق الجانب الأكبر من حياته فى سويسرا قد مهد — ككاتب فرنسى منذ القرن التاسع عشر — السبيل للرومانسية ، بثورته على كافة القيود والأوضاع ، والدعوى للعودة الى الطبيعة والى الحياة الفطرية الا أن هذه الدعوة لم تنته الى ظهور الرومانسية كمذهب ، وما كان لها أن تنتهى الى هذا حتى ولو أضفنا اليها المؤثرات الانجليزية والألمانية التى أشرنا اليها فيما سبق — لو لم تتضافر ظروف الحياة فى فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لكى تخلق تلك الحالة النفسية التى صدرت عنها الرومانسية ووعت حقيقتها ، فاستحالت الى مذهب أدبى ، بل والى فلسفة وسلوك فى الحياة .

وللاحاطة بهذه الظروف لا يكفى أن نرجع الى التاريخ لنعلم أن الثورة الفرنسية قد قامت ثم تمخضت عن نابليون بونابرت الذى بلغ ذروة المجد ، ومع ذلك انتهى نهاية محزنة بالموت أسيرا فى جزيرة سانت هيلانة ، فكل هذه الأحداث على جسامتها لا تهم التاريخ الأدبى فى ذاتها بقدر ما تهمه فى مقدار تأثيرها على بعض تلك النفوس الحساسة التى يتكون منها الشعراء والأدباء . وفى رأينا أن كتاب « اعترافات فتى العصر » للشاعر الرومانسى الكبير

ألفريد دى موسيه هو خير مرجع يوضح لنا تأثير تلك الأحداث على نفوس الأدباء الناشئين فى النصف الأول من ذلك القرن . ولننقل للتدليل على هذا من ذلك الكتاب الرائع فقرة يتحدث فيها موسيه عن الحالة النفسية للأطفال والشبان بعد هزيمة نابليون واذلال فرنسا ، حيث يقول : « كان الأطفال يخرجون من مدارسهم فلا يرون سيوفا ولا دروعا ولا مشاة ولا فرسانا فيتساءلون ، أين اذن آباؤنا ؟ » ويكون الجواب : ان الحرب قد انتهت وان قيصر (نابليون) قد مات وان صور ولنجتون وبلوخر قد أصبحت زينة غرف استقبال السفارات ودور القناصل .

وقد كتب من تحتها ، الى منقذى العالم .

« هكذا جلست على أطلال عالم مندثر شبيبة مهمومة ، شبيبة نبتت من قطرات الدماء الحارة التى غمرت الأرض . ولدوافى جوف الحرب المحرب ، وقد رنحت أحلامهم خمسة عشر عاما ثلوج موسكو وشمس الأهرام ، لم يخرجوا من قراهم؛ ولكن كم حدثوا أن كل باب من أبواب تلك القرى يقود الى عاصمة من عواصم أوربا . لقد تمثل بعقولهم عالم بأكمله . ثم هاهم ينظرون الى الأرض والسماء والمسالك والطرق فاذا الكل صامت خال ، لا يسمع فيه غير دق النواقيس تتردد أصداؤه فى الآفاق البعيدة » .

« لقد كانت نفس الشبيبة عندئذ تتنازعها قوى ثلاث ، من

خلفهم ماض قد تحطم الى غير رجعة ، وان كان لا يزال ينبض تحت ما خلف من أنقاض ، يرقد بين حناياها من تحجر من شيعة عهد الاستبداد المنصرم ، ومن أمامهم فجر أفق شاسع قد أخذ يرسل أول أشعة المستقبل . وبين هذين العالمين محيط كذلك الذى يفصل قارتنا القديمة عن العالم الجديد . ضباب يختلج ممحو المعالم ، بحر عاصف يغص بالغرقى وان لاح بآفاقه البعيدة من حين الى حين شراع أبيض أو سفين ينفث البخار كثيفا . ذلك هو عهدنا الذى يفصل الماضى عن المستقبل فلا هو هذا ولا هو ذاك وان أشبه كليهما . ما تخطو به قدم الا تساءلنا ، أبذرة مانطأ أم طلل ؟ وسط هذا السديم كان على أولئك الشبان أبناء الامبراطورية ، وحفدة الثورة الذين ينتفضون قوة واقداما أن يتخيروا ما يريدون .. ان يشتقوا ما يريدون من سبيل » .

فى هذه الفقرات يصور موسيه تصويرا دقيقا تلك الحالة النفسية التى خلفها ما اصطلح على فرنسا من أحداث جسام فى أواخر القرن الثامن عشر . وعن تلك النفسية صدر الأدب الرومانتيكى .

وذلك أن الرومانسية ليست كما قلنا مذهبا أدبيا دعا اليه الكتاب أو اصطنعوه اصطناعا ــ وهى على النقيض خروج على كل مذهب وتحطيم لكل قيد ــ وانما هى حالة نفسية ولدتها الثورة وما تلاها من مجد نابليون ثم من انهيار ذلك المجد

ور نها اصبحت بعد ذلك مذهبا عند المقلدين الذى طوى الزمان ما أجهدوا فيه أنفسهم من سخف مصنوع .

ثبت الثورة فقلبت أوضــاع الحياة . أعزت رجالا وأذلت رجالا ، بل كم من مرة أكلت بنيها . وجاء نابليون فملأ الوجود بمجده ، حتى أصبح الشباب لايحملون بغير المعارك وقيــادة الجيوش يكتسحون بها العــالم فيتحدث النــاس ببطولتهم كما يتحدثون عن امبراطورهم العظيم . ثم كانت واترلو التى تحطم فيها مجد ذلك البطل واذا بجزيرة سانت هيلانه رمز لمــا يدبر القضاء من محن .

وتساءلت الشبيبة : ترى أذلك ما ينتظرنا من مصير ؟ أما من سبيل الى تحقيق أحلامنا ؟ ثم أبصرت ما بين الواقع وتلك الأحلام من هوة لم يعد سبيل الى عبورها ، فانطوت على نفسها . وعز العمل ، فاتخذت حياتها موضوعا للنظر . وشغل الأدب نشاطها المتعطل فاذا به أدب شخصى .

وهال الشبيبة ما أحست من عجز وحزنت ، فقال شــاعر منهم : « المرء طفل يهديه الألم ، لا شىء يسمو بنا قدر ما تسمو الآلام » وقال آخر « انى أحب جلال الألم البشرى » . ولقــد يعود قائلهم الى نفسه فاذا بها قد ضاقت بحزنها واذا بها تود أن تلتمس العزاء فيما تصيب من مسرات عارضة تقدرها قدرها لأنها عرفت الأحــزان .

واستمع بعضهم الى نداء الطبيعة تدعوهم الى صدرها الرحيم ، فمنهم من خف اليها يلتمس فى جمال زينتها سلوى عن آلامه ، ومنهم من أخذته العزة بالاثم فقال : « لا ، ما بى حاجة اليك ، وما أنت لناأم بل زوجة أب ، لكم افنيت من أجيالنا ، يمرون وأنت باقية خالدة تحدثيننا بما نحن صائرون اليه من فناء » ثم ينصت الى أطلال الماضى يخصها بحبه، ولم لا . وما هى الا صورة لنفسه .

تلك الرومانسية خروج على تقاليد الأدب الكلاسيكى ، بل وعلى كل آدب ، فى زمن بلغت فيه الحاجة الى العبارة عن النفس مبلغا لم يدع مجالا للتفكير فى أصول الأدب ... نظر فى المصائر الخاصة وقد التوت السبل واستحال العمل فانطوى كل على نفسه .. حزن عميق يصرف الشعراء الى مناظر الطبيعة ، بل والى أنقاض الماضى، يفكرون خلالها وتفكر خلالهم، ثم احساس دقيق بما بين الواقع والخيال ، بما بين الفرد والجماعة ، بما بين الحرية والقيود ، بما بين الماضى والحاضر من صراع هو مصدر البلوى .

واما ما دون ذلك من بحث عن طريق الأداء فى آداب القرون الوسطى القومية النشأة ، أو استلهام لآداب الألمان أو الانجليز التى بصرتهم بها مدام دى ستايل وشاتوبريان وأمثالهما

بدلا من الرجـوع الى الآداب اللاتينية اليـونانية ـ فأغراض لا تمس روح الأدب الرومانتيكي في شيء كبير .

جاهدت فرنسا في ثورتها فحسبت أن العناية الالهية قد ساقتها لتحمل الحرية الى شعوب الأرض قاطبة على يد نابليون، ثم ها هو ذا نابليون يلقى أسيرا محطما بجزيرة موحشة ، بل ها هي ذي فرنسا ذاتها في قبضة أعدائها يملون ارادتهم وقد أنزلت بها الحرب الطويلة البؤس والدمار ، فأي غرابة اذن في أن تكتسح الرومانسية الأدب الكلاسيكي ، أدب الحقائق العامة، أدب التقاليد الأدبية والأرواح المطمئنة .

لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، وكان هـذا طبيعيا بعد ثورة حررت الفرد واعترفت للانسـان بحقوقه ، وان كانت الأحداث التي تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكييفا خاصا فيه الكثير من الشـكوى والتشـاؤم والألم ، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيدان هذه المشاعر القاتمه قوة وسيطرة ، بل وأصبح الرومانسيون يجدون في شقائهم نعيما ونبلا ، وفي الشعر عزاء عن هذا الشقاء ، وان كنا نراهم أيضا يهربون من أرزاء تلك الحياة ، اما الى الطبيعة ، واما الى اله عاطفي قد تكون فيه بعض سمات اله المسيحية ولكنه لا يتقيد بها.

واذا كانت الرومانسية ترفض أن تتقيد في فنها بأصـول أو أوضاع ، فانها مع ذلك قد بلورت بطريقة تلقائية بعض الأصول.

والاتجاهات التى تميزت بها مثل « مرض العصر » و « اللون المحلى » « والخلق الشعرى » و « النغمة الخطابية » . أما مرض العصر فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التى تتولد من عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل الذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض ، ويظل يشقى شقاء لا مفر منه الا بأحد أمرين : اما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته ، أو تغير الأشياء من طبائعها بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات. ولما كان كلا الأمرين عسيرا ان لم يكن مستحيلا ، فان هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبرون عنها بمرض العصر ، ويتخذون الشعر وسيلة لشكواهم والأنين منه أو التمرد عليه .

وانه وان يكن هذا التعارض حقيقة انسانية عامة تصدق فى كافة العصور الا أن مما لا شك فيه أنه قد كان أشد حدة ، وكانت النفوس أعمق احساسا به فى أعقاب الثورة وما تلاها من أحداث ــ منها فى أى عصر آخر، حتى لنرى الرومانسيين أنفسهم يحسون بأنه قد أصبح مرضا لعصرهم . ولا غرابة فى ذلك فان الفرد قد عظم احساسه بنفسه واستفحل فيه الطموح من جهة، بينما ضعفت امكانيات الحياة أو على الأقل لم ترتفع الى مستوى الطموح الفردى ، فكان التصادم عنيفا وكان الألم ممضا بل كان مرضا ، وان استعذبته نفوس بعض الشعراء الذين كانوا يرون أن أجمل الأغانى ما كان أعمقها يأسا .

واللون المحلى عبارة حارب بهـا الرومانسـيون الاتجاه الانسانى العام عنـد الكلاسيكيين . فالرومانسـية لا تريد أن تتحدث عن الانسان فى ذاته ، ولا عن مشاعر الانسان فى ذاتها ، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف والأحاسـيس ، ولذلك تريد أن تضفى على كل انسان لونه المحلى ، فالانسبانى غير الفرنسى ، واليونانى غير الجرمانى . وحب موسـيه غير حب لامارتين أو هيجو ، فلكل منهم لونه النفسى وخصائصه المميزة ، وان يكن اللون المحلى قد كان أكثر وضوحا فى المظاهر الخارجية والعادات والتقاليد منه فى حقائق النفس البشرية العميقة التى يتشابه جزء كبير منها بين البشر ، ويصدر عن الانسان فى ذاته وباعتباره انسانا ، ولذلك كان اللون المحلى أكثر وضـوحا فى القصص والمسرحيات الرومانسية منه فى الشعر الغنائى .

واذا كانت الكلاسيكية قد اعتمدت فى فلسفتها الفنية على نظرية المحاكاة التى قال بها أرسـطو وجعلها منبعا لكافة الفنون، حتى اتخذ الكلاسيكيون من مشاكلة المسرح للحياة أو محاكاته لها فيصلهم العام ــ فان الرومانسيين قد تمردوا على هـذه الفلسفة ، وقالوا ان الأدب عامة والشـعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشـتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى، بل وفى ارهاصات المستقبل

وآماله . والضابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها ، على نحو يثير كوامن الشاعرية ويهز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة .

وأما النغمة الخطابية فانها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وانما انفرد بها بعض شعرائها ، وبخاصة فيكتور هيجو فى فرنسا وبيرون فى انجلترا ، وذلك بينما نراها مناجاة عند لامارتين وانفجارات عاطفية عند موسيه ، وان تكن تلك النغمة الخطابية هى التى طغت على المذهب عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل « طرطشة » عاطفية وتهافتا مائيا وأنينا كاذبا .

ولما كانت الطبيعة تعتبر فى كافة الآداب الانسانية مصدرا للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها ، فلعله من الخير أن نوضح اختلاف وجهة نظر الرومانسية اليها عن وجهة النظر الكلاسيكية أو اليونانية الرومانية القديمة ، فنقول ان الانقلاب الذى حدث لا يرجع الى الرومانسيين المذهبيين بقدر ما يرجع الى الذين سبقوهم فى التمهيد لهذا المذهب مثل روسو ثم شاتوبريان بنوع خاص ، فهو الذى ثار فى كتابه عن « عبقرية المسيحية » على الميثولوجيا القديمة ، ونادى بتخليص الطبيعة من تلك الآلهة والربات التى كانت تقطن عند الاغريق السهول والوديان والأنهار والغابات والبحيرات بل والحقول وذلك لكى يرد

الانسان الى الطبيعة صمتها الأبدى وسكونها المنسجم فلا تعود غير معبد واحد ضخم تغمره روح الله . وأخذ الرومانسيون بهذه الدعوة ، فلم يستبقوا من آلهة الاغريق القدماء غير ربة واحدة هى « الميز » أى ربة الشـــعر ، التى لانزال نراها تحاور ألفـــريد دى موسيه فى لياليه وتعزيه عن آلامه وترنحه بقيثارة الشـــعر لكى ينطلق بعد انحباس ويغرد بعد صمت ويرى فى هذا الغناء والتغريد خير عزاء عن الحياة وآلامها .

***

ونحن وان كنـــا نعتقـــد أن خير وســـيلة لادراك معنى الرومانسية هو قراءة روائع الرومانســـيين التى ترجم منها الى العربية عدد كبير فى العصر الحديث ـــ الا أننا مع ذلك نرى من الخير أن نثبت هنا احدى القصائد التى يجمع العـــالم على أنها من روائع الرومانسية ، وفيها نتبين الكثير من المعانى والأحاسيس والنغمـــات التى تكون المضمون الحى للرومانسية ، وتلك هى قصيدة ليلة آكتوبر للشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه . وهى تجرى على صورة حوار بين الشاعر وربة الشعر ، حول تجربة حقيقية عاشها الشاعر وقاسى منها آلاما مرة فى حب عاثر هو حبه للكاتبة الفرنسية الشهيرة جورج صاند ، التى ســـافر معها الى مدينة البندقية بايطاليا ، حيث سقط الشاعر مريضا ، وعاده طبيب ايطالى وقعت جورج صاند فى حبه وهجرت الشاعر المريض ؛

الذى عاد الى باريس محطما كســـير القلب . وفى خلال تلك المحنة أتته ربة الشعر حيث جرى بينه وبينها الحوار التالى :

الشاعر : لقد تبدد الألم الذى أضنانى كما تتبدد الأحلام حتى لتشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضباب خفيف يتطاير وندى الصباح .

ربة الشعر : مابك اذن ياشاعرى؟ ما هذا الألم الخفى الذى أقصاك عنى حتى مازال أشقى به ؟ ما هذا الألم الذى خفى عنى وان طال ما أبكانى

الشاعر : كان ألما مبتذلا مما يصيب الجميع ، ولكننا نحسب دائما ــ لخبلنا الجدير بالرحمة ــ أن ما يتسرب الى قلوبنا من ألم لم يتسرب مثله الى قلب أحد سوانا .

ربة الشعر: لا ! ما فى الألم من مبتذل الا ألم نفس مبتذلة. دع ــ عزيزى ــ هذا السر ينطلق من فؤادك ... افتح لى نفسك وتكلم واثقا من أمانتك فان الصمت أخ للموت . ولكم شكا متألم ألمه فتعزى عنه ، ولكم نجى القول قائله من وخزات الضمير .

الشاعر : اذا كان لابد من الكلام عن ألمى ، فوالله لا أدرى بأى اسم أسميه : أكان حبا ؟ أم جنونا ؟ أم كبرياء ؟ أم محنة . وما أدرى من سيفيد من سماعه ، وأنا بعد قاص عليك نبأه ، وقد خلونا الى أنفسنا فى جلستنا هذه الى جــوار الموقد . خذى قيثارتك وتعالى الى جانبى ثم أيقظى ذكرياتى بعذب نغماتك .

ربة الشعر : شاعرى ، أسائلك أولا . أشفيت حقا من ألمك ؟ وعليك أن تذكر اليوم أنك متحدث عنه فى غير جفوة ولا هوى ، كما عليك أن تذكر أنى رسول السلوى فليس لك أن تزج بى فى شهوات نفسك التى أنزلت بها الخراب .

الشاعر : نعم شفيت من ألمى شفاء يحملنى على الشك فى أنى ألمت يوما ما . لا ، لا تخافى ، وما دام هذا وحيك نستطيع أن يثق كل منا بأخيه : ما أعذب أن نبكى ، وما أعذب أن نبتسم كلما ذكرنا آلاما نستطيع أن ننساها .

ربة الشعر : دعنى أحنو بشفقة على قلبك ــ وقد أغلقته دونى ــ حنو الأم الحنون على مهد طفلها الحبيب . تكلم ــ عزيزى ــ وهنا قيثارتى تنصت الى جرس صوتك فتصحبه بنغماتها الباكية المتهافتة : وأما أشباح الماضى ، فها هى ذى تمر فى فيض من الضوء كالرؤيا المشرقة .

الشاعر : أيام جدى ما أحببت غيرك أيتها الوحدة المقدسة ! تباركت آيات الله أن عدت اليك . الى معبد أفكارى ! أيتها الجدران لطالما هجوتك ، وتلك المقاعد علاها غبار الهجران . وأنت يا مصباحى الوفى .. هذا قصرى ، هذا عالمى الصغير .

ربتى ! ربتى المقدسة ! تقدست رحمة الله إذ نعود فنغنى سويا . نعم سأفتح لك نفسى ، سأقص عليك كل ما كان لتعلمى

مبلغ الألم الذى تستطيع أن تحدثه امرأة ، وأنتم تعلمون رفاق نفسى أية امرأة تلك التى أذلت رقبتى كما يذل العبد بسيده ما أبغضه من نير ! لقد أضنانى فذهب بقوتى وشبابى .. ولكنى لا أكذبك أنى لمحت السعادة الى جوارها .

أذكر أننا كنا نسير عشية جنبا الى جنب فوق الرمال الفضية ، وأشجار الحور تهدينا أشباحها عن بعد ، فأذكر جسمها الجميل وقد تعطف بين ذراعى والقمر يغمرنا شعاعه . ثم .. لننس كل ذلك .. وهل كنت أعلم الى أين يقودنى القضاء ؟ . من يدرينا .. لعل غضب الله كان يلتمس له يومئذ هدفا ، والا لماذا أنزل بى ما ينزل بالمجرم من عذاب ؟!

ربة الشعر : لقد مرت بنفسك ذكريات مشرقة ، فلم لاتعود اليها .. وهل من أمانة القصص أن تنكر ما مر بك من أيام سعيدة ؟ اذا كان القضاء قد تنكر لك يوما أيها الشاب فلم لا تبتسم ، كما ابتسم لك من قبل عندما عمر قلبك بالحب ؟!

الشاعر : لا ، لا ، أريد أن ابتسم لغير آلامى ! ربتى ، قلت لك أنى أريد أن أقص عليك — هادىء النفس من كل حفيظة — ما كان لى من آمال وأحلام وهذيان ، لتعلمى متى وأين وكيف نزل بى ما نزل .

أذكر ، ربتى ، أننا فى ليلة حزينة من ليالى الخريف ؛ ليلة

تكاد تشبه ليلتنا هذه ــ وقد أخذت همسات الريح بحفيفها المطرد الممل ترنح في عقلها المضنى حالك الآلام .. وقفت بالنافذة أنتظر عودتها وقد أرهف منى السمع ، واذا بضيق شديد يأخذ بالنفس وينذرني بخياناتها . وكان الطريق قاتما موحشا الا من بعض أشباح مرت وبيدها مشاعل ، والريح تهب من حين الى حين ببابى المنفرج قليلا فيصل الى نفسى ما يشبه أنين البشر . لست أدرى عندئذ الى أى الهواجس أسلمت نفسى ، ولكن عبثا حاولت أن استجمع قواى المتخاذلة . ودقت الساعة فسرت بى رعدة قوية .. ولكنها لم تعد . وظللت محنى الرأس ، أقلب البصر بين الطريق وجدران المنازل . آه ــ ذلك أنى لم أطلعك على تلك النار القاسية التى أضرمتها تلك المرأة اللعوب بين جوانحى ــ لم يكن بقلبى حب غير حبها ، وكان الموت أحب لى من يوم لا أقضيه الى جوارها ! ومع ذلك أذكر أننى حاولت بكل قواى أن أحطم أغلالى ، فدعوتها ألف مرة بالخائنة الحائنة ؛ وأخذت أعدد كل ما أنزلت بى من محن .. ولكن ذكرى جمالها لسوء طالعى ما كانت تسر بخاطرى الا هدأت جميع آلامى وتبددت محنى ! . وطال بى الانتظار حتى مال النوم برأسى على حافة الشرفة . ثم فتحت جفنى على ضوء القمر الناهض فطفا بصرى المبهور ، واذا بوقع أقدام .. وقع خفيف على الحصباء ، يأتينى من منعرج الطريق .

يا الهى ! اللهم رحمتك .. هى بعينها ودخلت الغرفة .. من أين أتيت ؟ ماذا فعلت هذه الليلة ؟ أجيبى ماذا تريدين منى ؟ لم أتيت فى هذه الساعة ؟ أين امتد هذا الجسد الجميل طوال الليل ، بينما أنا بالشرفة وحيد ساهد الجفن باكى العين ؟ فى أى مكان وبأى مخدع ؟ ولمن ابتسمت ؟ أيتها الخائنة الجسور ! أتستطيعين بعد ذلك أن تأتينى مانحة شفتيك لقبلاتى ؟ ماذا تبغين منى ؟ ما هذا الظمأ المخيف الذى تحاولين به جذبى الى ذراعيك المضناتين ؟ اذهبى عنى ! اذهبى ما أنت الآن الا شبح من أحببت! عودى الى القبر الذى نهضت منه! دعينى أنسى الى الأبد أيام شبابى .. ويل لك أيتها المرأة الداكنة الأعين .. لقد طوى حبك المشئوم ربيع حياتى ، ونضرة أيامى .. دعينى أومن — كلما ذكرتك — أننى كنت فى حلم تقضى .

ربة الشعر : هدىء من روعك ، أضرع اليك . لقد بعثت نبراتك الرعدة فى نفسى ... أيها العزيز المحبوب ! يوشك جرحك أن يدمى من جديد . واحسرتاه ! أكان اذن بهذا العمق ؟ أما لآلام الحياة أن تحث خطاها الى النسيان ؟ أنس ماكان ونح عن نفسك اسم تلك المرأة الذى لا أريد أن أفوه به !

الشاعر : ويل لك ! لقد كنت أول من علمنى الخيانة ! وقد ذهب بعقلى الرعب والغضب .

علمنى صوتك وابتسامتك ونظرتك الخادعة كيف أتنكر

تكلل سعادة ولو لم يكن منها الا الشبح ! لقد ألقى بى شبابك وسحر جمالك الى اليأس .. وأصبحت — وقد رأيتك تبكين — أشك حتى فى صدق الدموع !

ويل لك ! لقد كنت فى سذاجة الطفل ، كالزهرة يبللها ندى الصباح ، حتى تفتح قلبى لحبك . وكان قلبا غريرا فخدعته آثامك .. ولكم كان أيسر عليك أن تتركى له طهره .

ويل لك ! لقد كنت مصدر أول ما عرفت من ألم ، وعنك تفجرت دموعى . ثقى أنها لاتزال تتدفق ، وأنها لن تجف ! وهى تجرى من جرح ليس له أن يندمل .. ولكنى سأغسل قلبى من هذا النبع المر وسأخلف به — ان صدقت آمالى — ذكرياتى البغيضة .

ربة الشعر : كفى أيها الشاعر فما ينبغى أن يجرح يوم قضيته الى جانب حسناء خادعة ، وقد لمحت فيه سرابا من السعادة. احترم حبك ما أردت أن تحب . واذا كان من الشاق على ضعفنا البشرى أن نصفح عما يصيبنا الغير به من ألم ، فلنوق أنفسنا الظى الحفيظة . ان عز الصفح فليكن النسيان . وكما يرقد الموت الى أحضان الأرض يجب أن يرقد ماهمد من عواطفنا مخلفا رمادا .. رمادا مقدسا ما يجوز أن تمتد اليه يد بعدوان . ثم خبرنى ، لماذا — وقد أخذت تقص على نبأ بلواك الحارة — لا تريد أن ترى فيما كان الا حلما تقضى أو حلما خاب ؟ أتحسب أن القضاء

يصدر عن غير حكمة ؟ أتظن أن الله قد بلاك غير واع بما يفعل من يدرينا ؟ ولعل بلواك سبيل نجاتك ! أذكر ـ أيها الطفل ـ انك مدين لها بتفتيح قلبك .. وما للنفس أن تفطن لمكنـونهها الا أن يصيبها ألم قوى . تلك نواميس الطبيعة القاسية .. ولكنها نواميس قديمة قدم القضاء المحتوم ، وما لنا من مناص من أن يعمدنا الألم ، وندفع به ثمن ما نصيب من سعادة .. أو ما ترى النبت لا يقوى أو يبلله الندى ؟ ومثلنا مثله تغذينا الدموع . وقديما رمزوا للسعادة ، بشجرة محطمة كستها الزهور وندتها قطرات المطر . ألم تقل انك قد شفيت من جنونك ؟ انك بعـد في عنفوان الشباب ، مكتمل للسعادة ، معزز اينما حللت .. ولى أن أسـألك عما كنت فاعلا لو أنك لم تعرف البكاء ـ عندما نختلس من الحياة مسراتها العارضة ـ أكنت تستطيع أن تقدرها؟ أكنت تستطيع أن ترفع الكأس مشرق القلب وقد نادمك خل قديم فوق منبسط العشب والشمس مائلة للغروب ؟ أليس ذلك لأنك عرفت الألم فقدرت السرور ؟ ثم كيف كنت تستطيع أن تحب الزهر والرياض والمروج وأن تطـرب لأناشيد بترارك وتغـريد الطيور .. ثم ميكيل انجلو وسحر الفنون .. وشكسبير وآيات الطبيعة ؟ لا ، ما نعمت بكل ذلك الا لأنك وجـدت بها آثار الزفرات القديمة ، وكيف كان لك أن تقيم جمال انسجام السماء وصمت الليل وهمس المياه ما لم يسبق أن حملتك الحمى والسهاد ـ حيث كنت ـ على النزوع الى الراحة الأبدية » .

ثم أما ننعم اليوم بمحبوبة أخرى ، تكن الى جوارها في ظلمة الليل وقد وضعت يدك في يدها فتزيد ذكريات الآلام شبابك عذوبة ابتسامتها ! .. ثم أما تذهب معها كما ذهبت من قبل الى أعماق الغابات المزدهرة ، وفوق الرمال الفضية وأشجار الحور وسط معبد الطبيعة ؟ أما تهديك السبيل اشباحها كما هدتك من قبل ؟ وعندما يغمرك القمر بشعاعه ، أما يتعطف بين ذراعيك جسم جميل كما تعطف آخر من قبل ؟ وهبك لاقيت الحظ في طريقك أما كنت تسير خلفه مغنيا من جديد ؟ فيم الشكوى اذن ؟ لقد قوى الألم عود الأمل في نفسك . لم اذن تابى الا ان تبغض ألم شبابك وقد جعلك ذلك الألم خيرا مما كنت ؟

ولدى العزيز ! ما أجدر تلك الخادعة برحمتك وان أسالت دموعك . ولقد أراد الله أن يلقنك سر السعادة الى جوارها ، وبما أنزلت بك من آلام لقد كلفتها جسيما ، ومن يدرى لعلها أحبتك صدقا . ولكنه القضاء شاء أن يحطم قلبك على يدها ! كانت على علم بكنه الحياة ، وقد علمتك اياه ، ثم احتضنت ثمرة آلامك حبيبة أخرى .. ارحمها فقد مر حبها كحلم حثيث .. لقد رأت جرحك داميا فلم تستطع له شفاء ! وأنا أعلم — وأرجوك أن تصدقني — أن دموعها لم تكن كلها كاذبة .. ولو أنها كانت كذلك لما أغناك هذا عن واجب الرحمة ، وأنت بعد تعرف كيف تحب ! .

الشاعر : حقا تقولين ان البغض اثم ، ينساب فى نفوسنا انسياب الأفعى فترتعد منا القلوب . اسمعى عنى ربتى ، هذا قسمي أشهدك عليه : بحق عين تلك الحبيبة الزرقاء .. بحق صفاء السماء، بحق تلك النجمة اللامعة التى تحمل اسم ربة الحب « فينوس » ، وقد أخذت تتوامض فى الأفق كاللؤلؤ أصابتها رعشة خفيفة . بحق جلال الطبيعة ورحمةد الله ، بحق ضياء النجوم الساجي الذى يهدى عابر السبيل .. بحق الغياض والروض والغابات الملتفة .. بحق قوة الحياة وروح الوجود .. أقسم أنى طارح عن ذاكرتى ما تخلف بها من آثار حب عاثر ، مخلفا اياه وسط ظلام بعيد .

وأما أنت فهأنذا أتركك بعد أن دعوتك غير مرة بأرق الأسماء ، ولتكن ساعة فراقنا ساعة صفح شامل . ليصفح كل عن أخيه ، ولنفصم عرى ذلك السحر الذى ربط قلبينا أمام الله وهأنذا أذرف بين يديك دمعة تصحب وداعى الأخير ..

والآن ربتى المشرقة الجمال .. هيا بنا الى غرامنا ، أسمعينى من انغامك السارة كما سبق أ نسمعت منك والحياة فى بدئها ..

هاهو العشب المعطر ينتفض لقرب الصباح .. فتعالى نوقظ حبيبة قلبى ولنذهب نجنى زهرة الحديقة ، تعالى نرى الطبيعة الخالدة تطرح غلائل النوم .. فسنبعث معها الى الحياة عندما تبعث الشمس أول شعاعها .

***

فى هذه القصيدة نلمح حاجة الشاعر الملحة الى التعبير عن ذاته ، كما نجد فلسفة الألم الذى يهذب الانسان ويعلمه قيمة الفترات السعيدة التى تمر به فى حياته ، كما يهدى الشعراء الى منابع الفن والجمال فى الحياة وفى الطبيعة ، وبذلك يسمو بانسانيتهم ويطهر نفوسهم من الأحقاد والضغائن ، ويحملها على التسامح والغفران بل والتعزى عن محن الحياة ، بفضل ذلك التسامى الذى يعوض عن تلك المحن . وان تكن كل تلك المعانى الشعرية الجميلة قد تصبح وبالا على الشعر والأدب بل وعلى الفرد والمجتمع ، أى على الانسانية كلها ، عندما تصبح تصنعا ودعاوى جوفاء للبطولة الكاذبة والاستشهاد الرخيص ، أو حافزا للانحلال الخلقى أو الاسراف العاطفى السخيف ، فضلا عن محاولة تبرير الرذائل ، وأنواع الضعف الأخلاقى ، التى ترفع شباب الأدب الى المغامرات المسفة ، ومحاولة تبريرها بالصاقها بربة الشعر وآلهة الفنون مع أنها عاجزة عن أن تنتج فنا جميلا وتهز نفسا نقية المعدن .

وانه وان تكن كل هذه الخصائص لا تلائم — كما هو واضح — الا الشعر الغنائى الذى يستطيع أن يعبر عن الذات فى فرديتها أو فيما تتلقاه عن الحياة والطبيعة والمجتمع من انطباعات — الا أن الرومانسية لم تقف مع ذلك عند الشعر الغنائى بل تعدته أيضا الى الشعر والأدب الموضوعى ، وكان لها — بنوع خاص — فى

مجال الأدب التمثيلى انتاج ضخم. بل وتعصب الرومانسيون لهذا الانتاج تعصبا شديدا يخيل الينا عندما نقرأ أنباءه أنهم كانوا يخوضون معركة لا تقل حرارة وعنفا عن المعارك التى خاضتها الانسانية فى سبيل أسمى القيم الروحية كالوطن والدين . فعندما مثلت لفيكتورهيجو لأول مرة مسرحيةهرنانى الشهيرة تجمع فى المسرح أنصار الرومانسية ، كما تجمع المحافظون على الكلاسيكية فى تحفز وتحد بالغ العنف . وقد تصدر الرومانسيين فى تلك الليلة الشاعر الكبير تيوفيل جوتييه الذى كان عندئذ من كبار المتحمسين للرومانسية ، ولم يكن قد استقل بعد بمذهب الفن للفن الذى سنتحدث عنه فيما بعد . وقد ارتدى الشاعر الكبير صدارا أحمر فاقع اللون وبيده ويد فريقه كله جماجم ، يستخدمونها ككئوس يسكبون فيها النبيذ ، الذى يحتسونه تحديا وسخرية من الكلاسيكية ونظامها وتعقلها ومراعاتها للأصول وللقواعد ، مما أدى الى اشتباك الفريقين فى معركة حامية لاتزال مضرب المثل فى المعارك الأدبية التى لاتكتفى بالقول ، بل تبلغ حد التهور الفعلى .

وفى الأدب التمثيلى رغم أنه موضوعى بحكم طبيعته — لم يستطع الرمانسيون أن يفلتوا من خصائص مذهبهم الغالبة، فجاء مسرحهم غنائيا حينا وخطابيا آخر تبعا لأمزجة مؤلفيه وطبيعة شاعريتهم . فمسرح موسيه مسرح غنائى ملىء بالصور والأخيلة

الرومانسية . ومسرح هيجو تدوى فيه الموسيقى الخطابية بنغماتها المنبرية الجهيرة . كل ذلك فضلا عن العنف والاسراف اللذين أخذتهما الرومانسية الفرنسية ، عن المذهب الألماني الشهير ، المسمى بالعاصفة والدفع ، أي غليان النفس وهياج العاطفة ووقدة الاحساس . كما أخذوا عن الانجليز بعض موضوعات مسرحياتهم ، على نحو ما نرى في مسرحية شترتون التي كتبها ألفريد دي فيني ، وفيها يعرض مأساة شاعر انجليزى شاب عاش فعلا ، وهو شاترتون الذى عضه البؤس حتى باع آخر ما تخلف له عن أجداده ، وهو قطعة صغيرة من الماس . وأنفق ثمنها على طعامه فضاعت الماسة وضاع ثمنها ، ولم يبق للشاعر غير الجوع الملازى الذى ظل يضنيه حتى انتحر ، وان تكن رحمة سيدة جميلة خيرة — وهي كيتي بل — قد خففت عنه بعض محنه وآلامه . وبذلك أصبح شاترتون رمزا للشاعر الرومانتيكى .

وأما أصول الفن الدراماتيكى فمما لا شك فيه أن الفرنسيين قد أخذوها عن شكسبير بنوع خاص . وقد أوضح هذا الاتجاه الكاتب الفرنسى الشهير ستندال الذى ألف كتابا نقديا عن « راسين وشكسبير » واتخذ من راسين ممثلا للكلاسيكية ، ومن شكسبير ممثلا للرومانسية ، بالرغم من أن الرومانسية لم تكن قد ظهرت فى عصر شكسبير ولا أصبحت مذهبا ، وبالرغم من أن شكسبير لم يصدر عنها ولا عن غيرها

من المذاهب . وانما صدر عن عبقريته الخاصة ، التى مزقت كافة الأصول والقواعد ، وابت أن تخضع لأرسطو أو غير أرسطو من النقاد والمفكرين القدماء والمحدثين .

ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسى الكبير زعيم الرومانسية فى فرنسا وهو فيكتور هيجو — قد استهل حياته المسرحية بترجمة مسرحيات شكسبير الى اللغة الفرنسية ، كما فعل من بعد الشاعر بودلير عندما مهد للرمزية فى فرنسا بترجمته لقصص وأشعار ادجار ألان بو ، وكما فعل أيضا الشاعر لو كونت دى ليل عندما مهد للمذهب البارناسى الذى يستمد أصوله الفنية من الشعر الاغريقى القديم بترجمة الياذة هوميروس شعرا فرنسيا جميلا ، بل وكما فعل من قبل شاتوبريان عندما مهد لدخول المسيحية فى الشعر والأدب بدلا من الوثنية الاغريقية بترجمته للفردوس المفقود لملتون .

ولم يكتف فيكتور هيجو بترجمة مسرحيات شكسبير الى اللغة الفرنسية بل أخذ فى دراستها وتحليلها واستنباط أسرارها ، واتخذ هذه الدراسة كنانة يطلق منها سهامه ضد الكلاسيكية وأصولها فى ذلك المنشور الأدبى العنيف الذى أصدره هيجو فى صورة مقدمة لمسرحيته المعروفة باسم كروميل ، وهى المقدمة التى أصبحت انجيل الرومانسية ، فى الأدب التمثيلى الرومانسى ، حتى لقد نسيت المسرحية ذاتها بينما خلدت المقدمة وذاع صيتها

حتى أصبحت « مقدمة كرومويل » تعتبر وثيقة أدبية ضخمة منفردة بذاتها فى تاريخ الأدب الفرنسى ، بل وفى تاريخ الآداب الانسانية بوجه عام ، وذلك باعتبار أن الفرنسيين قد انفردوا دائما بصياغة المذاهب الأدبية صياغة نظرية وتحليل أصولها وعناصرها . كما انفردوا بصياغة الكثير من المذاهب السياسية والاقتصادية، حتى ولو لم يطبقوها فى بلادهم تطبيقا فعليا كما هو الحال بالنسبة لنظريات فصل السلطات وأصول الحكم الديمقراطى التى أوضحها موتتسكيو فى كتابه « روح القوانين » . ولم يطبقها الفرنسيون فى بلادهم بقدر ما طبقها الأمريكيون على أثر انتصارهم فى حرب التحرير ، وتأسيس الديمقراطية الأمريكية ، حتى ليقول الأوربيون الى اليوم ان فرنسا قد كانت دائما معمل أفكار للحضارة الغربية .

وفى مقدمة كرومويل يهاجم هيجو المسرح الكلاسيكى فيرى أن الوحدات الثلاث لا تستند الى منطق سليم عدا وحدة الموضوع ، بل وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع ، بل يريدها أن تكون وحدة الأثر العام الذى تحدثه الرواية فى النفس ، وهو يرى أنه اذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشاكلة للحياة وكأنها قطعة منها ــ فقد كان الأجدر ألا تحدد بأربع وعشرين ساعة بل بساعتين أو ثلاث ساعات وهى الزمن الذى يستغرقه تمثيل المسرحية ، كما نراه يهاجم مبدأ

فصل الأنواع الذى يقضى بألا تجتمع فى المسرحية الواحـده مشاهد الملهاة الى جوار مشاهد المأساة . وحجته فى ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له فى واقع الحياة التى كثيرا ما تنقلب بين الجد والهزل وتنقلب معها مشاعر الناس فى أمكنة ولحظـات متجاورة أو متقاربة . واذا كان هذا صحيحا فى الحياة ، فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد ان قاتما وان مشرقا ، ان عابثا وان ضاحكا ؟ بل ويذهب هيجو الى أبعد من ذلك استنادا الى النظرية الرومانسية العامة القائلة بأن الأدب ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا لتلك الحياة ، بغية اظهار أسرارها أو اثارة مكنون النفوس ، ولقد يكون فى جمع المضحك الى جانب المبكى ما يزيد فى لون كل منهما وضـــوحا وتأثيرا على نحو ما نرى فى مسرح شكسبير ، حيث يظهر المضحك Clown وسط أعتى المشاهد ، بل وحيث ترى حفار القبور مثلا يشرب النبيذ فى جمجمة ، بينما يمر الى جـواره على المسرح هملت الفيلسوف الحائر الذى يتأمل الحياة وسط المقابر . وتهتز نفسه رعبا من ذلك الفناء المخيف الذى يتربص بالحياة والأحياء ، بينما يلهو ويعبث حفار القبور اللاهى ، بل ويشرب النبيذ فى جمجمة أحد أولئك البشر المساكين الذين تلقفهم الموت .

واذا كان المسرح الكلاسيكى ينفر من مشـاهد العنف ، ويؤثر أن يستخدم الوصف والقصص لكى يجنب المشـاهدين

رؤيتها ، فان المسرح الرومانسى على العكس من ذلك نراه بفضل «العاصفة والدفع» ، لا يحجم عن أن يعرض على المسرح الأشلاء والدماء على نحو ما يفعل شكسبير فى مسرحه ، الذى لا يكتفى بعرض مشاهد العنف العاتية التى قد تشاكل الحياة ـ بل ويملأ مسرحه بالخوارق والشواذ وتهاويل الخيال الخارجة عن المألوف. بل ويصور الحقائق الانسانية ذاتها أكبر من الطبيعى حتى تتبين ملامحها . وكأن مسرحه مجهر ضخم يوضح أخفى أسرار الحياة وأدق قسماتها ، وان لم يفسد من تلك الأسرار أو القسمات شيئا . وتلك عبقرية نخشى أن يكون شكسبير قد انفرد بها وأن يكون الرومانسيون قد قعدت بهم ملكاتهم الخالقة وبصيرتهم النافذة عن أن يصلوا الى ما وصل اليه شكسبير فى مسرحه الفريد الخالد .

وأخيرا قضت طبيعة المذهب الرومانسى على أدبه التمثيلى بأن يقوم على اثارة العاطفة وتحريك الخيال ، أكثر من قيامه أو اعتماده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس والمحلل لعناصرها ، بينما استطاع شكسبير أن يجمع بين نفاذ العقل وعنف الخيال وقوة الاثارة العاطفية .

هذه هى الرومانسية التى سيطرت ردحا من الزمن وبخاصة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ـ على الآداب الانسانية الكبرى ، وقد أصابها انتصارها وسيطرتها بالكثير من الوهن

والفساد والتصنع. فزعمها أن الأدب وحي والهام وخلق، لا صناعة ومحاكاة ونظام ، قد انتهى بها عند المقلدين وضعاف الملكات الى اهمال الصياغة اللغوية وجمالها ومتانتها . كما أدى بها أحيانا الى ما يشبه هذيان الحس واضطراب العاطفة والتحرر من كل نظام الى الفوضى القبيحة . كما أدى بها الى استخدام الأدب والشعر في التعبير عن الذات أو الأنا الضيقة المحدودة ، والى انزاله الأدب والشعر الى مستوى الوسيلة الرخيصة بدلا من أن يظل الأدب والشعر شيئا مقدسا ، مكتفيا بذاته كغاية سامية هي خلق الجمال ونحته من اللغة ، كما تنحت التماثيل من الرخام وتتألف الصور من الضياء الألوان ، أو أداة — اذا لم يكن بد من أن ينظر اليه كأداة — لغايات أسمى من الفرد وأوسع من الأنا، كخدمة المجتمع أو التقدم بقضايا الانسانية الكبرى . وهي قضايا موضوعية أسمى وأشمل من الفرد وآلامه أو لذاته ، بل وانتهى الأمر بالاشتراكيين الى النظر الى الرومانسية على أنها أدب الأبراج العاجية وأدب الطبقة البرجوازية التى نهضت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة ، ولكنها لم تلبث أن أثرت وتسكعت واستبدت بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة ، كما كانت الأرستوقراطية القديمة تثرى وتتسكع وتستبد بفضل الاقطاع والثروة الزراعية .

وكل هذه الحقائق ، أو ردود الفعل قد كانت السبب في

ظهور تلك المذاهب الأدبية التى أخـذت تظهر منذ بدء القرن التاسع عشر ثم ازداد عددها ، وأخذ سلطانها يشتد ويطغى فى النصف الثانى من ذلك القرن ، ثم فى القرن العشرين ، وذلك مثل « الواقعية » التى يمكن أن يقال انها نشأت معاصرة تقريبا للرومانسية . ثم « الفنية » أى مذهب الفن للفن الذى ظهر في النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والرمزية والبرناسية وأخيرا الالتزامية والوجودية ، فأكثرها مذاهب قد كان لسيطرة الرومانسية وتفشيها دخل فى ظهورها وامتداد سلطانها .

الواقعية

لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا فى اللغة العربية قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التى ترجمت بها لفظة ريالزم Realisme الأوربية . وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقى للكلمة وهو لفظة « واقع » .

فنحن نقرأ للأدباء المفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعى فنفهم منهم أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله . وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسى . وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذى يستقى مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية أى أدب أرستقراطية الفكر والخيال ، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثا وبطولات تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلا من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه . بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الأدب الواقعى

الى الأدب الموضوعى ، وكأن واقع النفس الفردية لايصلح مادة للأدب الواقعى . وهــذا المفهوم الأخير يســلمنا الى المفهــوم الاشتراكى لمعنى الواقعية فى الأدب ، حيث نرى الاشــتراكيين يقصدون من هذه الواقعية الى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التى ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لايقاظ وعى الجماهير ودفعها الى حــل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى .

كل هذه المفاهيم نستطيع أن نعثر عليها فيما يكتب اليوم عن الواقعية فى مصر وغيرها من البلاد العربية ، وذلك مع أن هذا الاصطلاح الذى انتقل الينا من العالم الغربى يفيد عندهم مدلولا اصطلاحيا محددا ، لم ينزل به الاضطراب ولم يمح حدوده المعنى الاشتقاقى لهذا الاصطلاح ، كما حدث عندنا فى اللغة العربية . بل ان لفظ واقعى فى اللغات الأوربية الدارجة قد أخذ هو نفسه معنى محددا شديد القرب من المعنى الاصطلاحى للفظة الواقعية.

وبالرجوع الى تاريخ الفكر البشرى والآداب الانســانية الكبرى نجد أن الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة، وكان التعارض قائما بينها وبين المثالية Idialisme وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفية خاصة الى الحياة والأحياء . فالواقعية ترى الحياة فى أصلها شرا ووبالا ومحنة بينما تراها المثالية خيرا وسعادة ونعمة ، ولكنه اذا كان الفلاسفة قد فطنوا الى التعارض

القائم بين الواقعية والمثالية وتعصب لكل منهما فريق ، حتى ظهرت مذاهب واقعيةومذاهب مثالية فى الفلسفة ــ فان هذا التعارض، لم يمتد الى الأدب ليخلق فيه مذهبا واقعيا الا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

والواقع أنه اذا كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانسية . فانهم قد غرسوا أيضا بذرة الواقعية. واذا كنا نرى فى القرن الثامن عشر روسو يمهد للرومانسية فى فرنسا ويؤمن بالمثالية التى ترى أن الانســـان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحياة الحضرية هى التى أفسدته ، فاننا نرى على العكس من ذلك فولتير يمهد فى نفس القرن للواقعية، ويسخر فى قصائده المسماة: أحاديث عن الانسان dis courssut phomme وفى قصصه أمثال كانديد candid أى الساذج ــ أكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التى كان الشعراء الانجليز من أمثـــال بوب وشافتسبرى قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الانســـان وأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان وذلك بينما يرى فولتير فى مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء ، ويتخذ من كانديد أى الســـاذج مجالا لاظهار ما ينزل بهذا الساذج من محن وما يتورط فيه من مآزق نتيجة مثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاؤله الدائم . وكل ذلك فى سخرية لاذعة لا يزال فولتير رمزا لها .

وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر بينما الرومانسية

تملأ الدنيا ضجيجا ، نرى الى جوارها ذلك التيار الواقعى القوى الذى يمثله فى فرنسا أونوريه دى بلزاك . واذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر صورة لأدبها ، فان الواقعية آثرت النثر بالضرورة فهى لم تنشد شعرا ولم تنظم قصائد ، وانما كتبت قصصا أو مسرحيات نثرية .

والواقع أن المدلول الاصطلاحى للفظة الواقعية كمذهب أدبى لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقى المستفاد من كلمة واقع فالواقعية تسعى الى تصوير الواقع وكشف أسراره واظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس فىحقيقته الا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية ، فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقتهما لوجدناها يأسا من الحياة أو ضرورة لا مفر منها . والكرم فى حقيقته أثرة تأخذ مظهر المباهاة ، والمجد والخلود تكالب على الحياة وايهام للنفس بدوامها أو استمرارها . وهكذا الأمر فى كافة القيم المثالية التى نسميها قيما خيرة، فهى ليست واقع الحياة الحقيقية ، وانما هذا الواقع هو الأثرة وما ينبعث عنها من شرور وقسوة ووحشية. وما القيم الأخلاقية والموضعات الاجتماعية الا أغلفة نحيلة لاتكاد تخفى الوحش الكامن فى الانسان ، وهو ذلك الذى عبر عنه الفيلسوف الانجليزى الواقعى هوبز بقوله: « ان الانسان للانسان ذئب ضار **Home homini lopus**

وهكذا يتضح كيف أن الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية ، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجه نحو هذا الحل ، كما أنها ليست ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية ، وانما هى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى البشر لا المثالية والتفاؤل .

هذا ، ولقد عاصرت الواقعية الرومانسية ، وان لم تقم بين المذهبين معارك أدبية حامية كتلك التى قامت بين الرومانسية والكلاسيكية اذ اكتفى كل مذهب بأن يسير فى طريقه وأن ينتج ما يريد من أدب فى الصورة التى اختارها والتى رآها أكثر مواتاه لاتجاهه ومضمونه .

ولقد ترك أونوريه دى بلزاك أكبر موسوعة فى الأدب الواقعى وهى تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها الى مجموعات هى :

(١) مناظر من الحياة الخاصة .

(٢) مناظر من حياة الأقليم .

(٣) مناظر من الحياة الباريسية .

(٤) مناظر من الحياة السياسية .

(٥) مناظر من الحياة الحربية .

(٦) مناظر من حياة الريف

ولقد سبق أن حللنا فى كتابنا « نمـاذج بشرية » شخصية روائية كبيرة لبلزاك هى شخصية راستنياك التى تابع بلزاك حياتها فى عدد من قصصه، وأوضحنا وجهة النظر الواقعية التى ينظربها بلزاك الى الحياة والأحياء ويوضح فيها الحقائق العميقة لأخلاقهم وسلوكهم فى الحياة ، ووسائل النجاح فيها . ولعلنا نستطيع أن نلقى ضوءا على هذه الفلسفة الواقعية المؤلمة القاسية بأن تثبت هنا طرفا من الحـــديث الذى توجه به فوتران الى راستنياك طالب الحقوق الشاب ، الذى أخذت نفسه تتفتح للطموح بعد أن ترك قريته الى المجتمع الباريسى الصاخب حيث يقول « ان الثـروة العاجلة هى المشكلة التى تعرض لخمسين ألف شاب مثلك ممـن يجدون أنفسهم فى موقفك الحالى . وأنت واحد من هذا العدد، فكر فى المجهود الذى يجب أن تبذله وفى عنف المعـــركة التى ستخوضها.. لابد أنكم ستأكلون بعضكم بعضا كالعنكبوت الذي يجتمع فى زهرية واحدة .. وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هناك خمسون ألف مركز كبير . أتدرى كيف يشق الناس سبيلهم فى هذه الدنيا ؟ يشقونه ببريق العبقرية أو بالمهارة فى الخسة ، يجب أن تسقط بين صفوف البشر كقنبلة أو أن تتسلل بينها كوباء ، أما

نشرف فلا فائدة فيه . ان الناس ينحنون أمام قوة العبقرية وهم يكرهونها ويحاولون النيل منها بأقوال السوء ، وذلك لأنها تأخذ دون أن تقتسم ، ولكنهم ينحنون اذا ثابرت ، وفي كلمة واحدة الناس يعبدونها جاثين عندما يعجزون عن جرها في الأوحال وكذلك الخسة فهي قوة . الخسة سلاح الضعفاء الذين يملأون الأرض ، وسوف تحس بوخزاتها في كل مكان . اذا كنت تريد أن تثرى سريعا فمن الواجب أن تملك شيئا، أو تتظاهر بأنك تملك شيئا . لكي تثرى يجب أن تغامر بضربات قوية والا أضعت قوتك في الحبو ، ثم هيهات !... وفي المائة مهنة التي تستطيع أن تزاولها ستري الجمهور يسمى العشرة أشخاص الذين ينجحون بسرعة لصوصا : استخلص الرأى . هذه هي الحياة ، فهي ليست أجمل من الطبيخ ، ورائحتها رائحته . يجب أن تلوث يديك اذا أردت أن تثرى ، ولكن يجب أن تعرف كيف « تشطفهما » بعد ذلك . ففي هذا جماع الأخلاق في عصرنا . واذا كنت أحدثك عن الحياة على هذا النحو فذلك من حقي بحكم أنني أعرفها . وهل تظن أنني أنحى عليها باللوم ؟ أبدا فقد كانت دائما كذلك ، ولن يستطيع الوعاظ تغييرها . الانسان كائن غير كامل وهو ــ الى حد ما ــ منافق، ولهذا يرى الحمقى أنه عديم الأخلاق، وأنا لا أتهم الأغنياء لمصلحة الفقراء. فالانسان هو هو في أعلى وفي أسفل وفي الوسط. وفي كل مليون من هذه الحيوانات الرفيعة قد تجد عشرة لصوص يضعون أنفسهم فوق كل شيء ، فوق القوانين ذاتها . وأنا واحد

من هؤلاء ، أما أنت فاذا كنت رجلا ساميا فلتسر فى خط مستقيم مرفوع الرأس ، واذا كانت لى نصيحة أهديها اليك ــ أيها الملك ــ فهى ألا تثبت عند آرائك أكثر من ثباتك عند أقوالك . وعندما يسألك أحد عن رأى بعه له .. والرجل الذى يفتخر بعدم تغيير رأيه مثله من يأخذ نفسه بالسير دائما فى طريق مستقيم. هو أبله يعتقد أنه معصوم من الخطأ. وليست هناك مبادىء وانما هناك أحداث . ليست هناك قوانين وانما هنـــاك ظروف ، والرجل الممتاز هو من يحتضن الأحداث والظروف لكى يسيرها » .

هذه هى الواقعية المحزنة ، التى وان يكن بلزاك قد صاغها بالفقرات الســابقة على لسان مجرم عات فار من الســجن هو فوتران ، الذى جمعته الصدفة برستنياك فى البنسيون الذى كانا يقيمان فيه فى الحى اللاتينى بباريس ، الا أنها فى الواقع هى الفلسفة التى يصدر عنها بلزاك فى قصصه ، أو هى المجهر الذى ينظر من خلاله الى الحياة والأحياء ، وذلك بدليل أنها قد وردت فى قصة الأب جوريو . وهى قصة شيخ فان أنفق زهرة حياته فى جمع المال من صنع المكرونة ثم وهب كل ماله لبنتيه الوحيدتين لكى تتزوج احداهما من أحد الأشراف ، وتتزوج الأخرى من أحد كبار الأثرياء ، حتى اذا تم لهما الزواج أخذتا تتنكران لأبيهما المسكين ، وتستشعران منه العار ، الى أن مات الشيخ ولم يجد من يواريه التراب غير راستنياك وزميله بلاتشو طالب الطب ثم

خادم البنسيون . وذلك بينما كانت ابنتاه تقصفان وتعبثان ساعة دفنه فى دور اللهو والعبث .

والواقعية لا تبشر بشيء ، ولا تدعو الى سلوك خاص فى الحياة ، فكل هذا بعيد عن طبيعتها ، وانما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذى تراه . وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر : فالخير يأتى من التبصير بالواقع حتى لايقع الأخيار فريسة للأشرار ، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة الى الفشل فى الحياة أو الى التردى فى مآزقها ، كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع الى اصلاحه . واما الشر فقد يأتى من التشكيك فى القيم المثالية والأخلاقية ، وهى قيم ــ ان لم تكن حقائق واقعة ــ فهى ضرورات خيرة لابد منها لكى تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ولكى لا ترتد الانسانية الى الهمجية الأولى ، أو الى الوحشية الفطرية حتى ليقول فولتير : « لو لم يكن الله موجودا لوجب أن يخترع » .

هذا ، ولقد أنتجت الواقعية انتاجا أدبيا ضخما لا يتمثل فى قصص بلزاك فحسب ، بل وفى الكثير من أقاصيص جى دى موباسان ثم قصص فلوبير . وقد ترجم الى العربية الكثير من انتاج هذا المذهب فى العصر الحديث كما ترجمت قصص أخرى واقعية من آداب أخرى غير الفرنسية ، وبخاصة قصة توماس

هاردي المعروفة « تس سليلة دربرفيلد » التى ترجمها المرحوم فخرى أبو السعود ونشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر .

وأما في مجال الأدب التمثيلى ، فانه وان يكن انتاج هذا المذهب فيه أقل منه فى مجال القصة والأقصوصة ـ الا أنه مع ذلك قد خلف بعض الروائع التى لا تزال تمثل فى المسارح العالمية الكبرى مثل مسرحية « الغربان » لهنرى بك . وهى مسرحية تعرض مأساة أسرة كريمة توفى عائلها وهى مثقلة بالديون فتساقط الدائنون على أفراد الأسرة كالغربان الجارحة ينهشون لحمها حتى لنرى المرابى الجشع «تيسبيه» يصر فى قوة مؤلمة على الزواج من ابنة رب الأسرة التى لم تجاوز العشرين من عمرها ، والا أنزل بالأسرة الخراب والجوع ، مع أنه شيخ هرم يكبر الفتاة المسكينة بعشرات السنين . وبالرغم من مقاومة الأم لضغط المرابى بكل ما تملك من حرارة الأمومة ، الا أن الفتاة المسكينة لا ترى بدا من أن تحل الموقف بتضحية نفسها وقبول هذا الزواج الآثم . وفى كتابنا « فى الأدب والنقد » يستطيع من يريد أن يقرأ مشهدا قصيرا ترجمناه من هذه الدراما العاتية .

الواقعية الاشتراكية

كنت أفهم من دراساتى فى الآداب الغربية أن الواقعية فى الأدب معناها ـ كما سبق أن أوضحت ـ الكشف عن الواقع

الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع . وهو واقع كان كتاب هـذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير ، فالانســان فى جوهره حيوان مفترس شرير ، وما الخير الا طلاء نحيل لا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الانسان الشرير .

كنت أفهم هذا المعنى من لفظة الواقعية وأجد لها أمثلة مخيفة فى قصص ومسرحيات الواقعيين من الأدباء من أمثال « بلزاك » فى مجموعة قصصه التى أطلق عليها اسم « الكوميديا الانسانية » على سبيل السخرية ، لأنها فى حقيقتها مأساة الانسانية . وأمثال « هنرى بك » صاحب مسرحية « الغربان » التى تصور جشع المرابين . ثم من أمثال « توماس هاردى » فى قصته المخيفة « تس سليلة دربرفيلد » .

كان هذا هو ما أفهمه من معنى الواقعية فى الأدب ، ومع ذلك كنت أقرأ من حين الى حين تفسيرات جديدة لمعنى الواقعية تأتينا من العالم الاشتراكى ، وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلا وايجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع ، وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لا تملى على الواقع شيئا ولا تزور فى حقيقته ، بل تدعى أنها هى الأخرى انما تكشف عن حقيقة هذا الواقع .

ولكن زيارتى للعالم الاشتراكى جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد

الغموض ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهـذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى مناقضا أو على الأقل مجانبا لحقائق الناس والأشياء .

مع سيمونوف :

وفى موسكو التقيت بالكاتب الكبير سيمونوف الذى يحتل مكان الصدارة بين كتاب الاتحاد السوفيتى ، وكنت أعلم أنه جرت بينه وبين الكاتب « ايليا اهرمبورج » مناقشـات حامية حول القصتين اللتين أخرجهما أخيرا « اهرمبورج » وهما « الموجة التاسعة » و « ذوبان الثلوج » ورأى فيهما سيمونوف أمارة الضعف والشيخوخة ، لأن المؤلف صور فيهما شخصيات سلبية متخاذلة . فذكرت الأسـتاذ سيمونوف بهذه المناقشـة وسألته : لماذا يؤاخذ « اهرميورج » بتصوير شخصيات سـلبية متخاذلة اذا كانت هذه الشخصيات توجد فعلا فى واقع الحياة ، وكان مذهبهم فى الأدب هو الواقعية ، أى الكشف عن واقع الحياة ؟ فأجابنى بأن كل فن اختيار ، واختيـار الشخصيات السـلبية المتخاذلة لتصويرها ينم عن ضعف وشيخوخة ، ونحن لم نألف من « اهرمبورج » نفسه تصوير مثل تلك الشخصيات عنـدما كان فى عنفوان قوته . ثم أضاف قائلا : فضلا عن ذلك ، فان ما نسميه واقعا ليس الا الصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة ،

فأى شىء لا يتخذ وجوده الا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذى نريده والذى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا . ونحن فى حاجة الى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردت الينا بفضل نجاحها الثقة فى أنفسنا والايمان بأن فى استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا ، وأن نتغلب على عوامل الشر والفشل . ثم أنه لا يلزم — لكى يوصف الأدب بالصدق — أن يقص ما حدث فعلا ، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه . وبذلك يصبح أدبا معقولا مشاكلا للحياة وبالتالى صادقا .

وشوقنى هذا الحديث لأن أبحث عن قصة أو أقصوصة للأديب سيمونوف لأرى كيف استطاع أن يصدر فيها عن هذا المعنى الجديد للواقعية ، ولم يتسع وقتى للقراءة أثناء زيارتى للاتحاد السوفييتى . لأننا كنا ننفق كل الوقت فى المشاهدة وندخر القراءة الى مابعد عودتنا، وما أن وصلت الى القاهرة حتى تصادف أن زارنى أحد الأصدقاء وفى يده كتاب يحمل عنوان « الشريد » وتحته سيمونوف . فوثبت الى الكتاب فى لهفة لأقرأ شيئا من أدب سيمونوف الذى حادثته فى موسكو ، ووجدت بالكتاب مجموعة من الأقاصيص السوفييتية ترجمها الى العربية الأستاذ الحسينى الخطيب ، وأول أقصوصة منها «الشريد» لسيمونوف .

وقرأت القصة فاذا بها تتحدث عن رجل نزح من الريف الى المدينة لأنه متعطل جائع يبحث عن عمل . وبعد تسكع فى الطرقات وبحث مرير عن لقمة العيش ، اهتدى الى رجل يعمل عند أحد السادة ، وفتح الرجل له صدره واستمع الي شكايته واستجاب لها ، وكان عند السيد رجل آخر تقدمت به السن وضعفت قواه ، ومع ذلك واصل العمل فى تنظيف (الجراج وحراسته) وطلب الرجل الى الشريد أن يعود اليه بعد أيام لعله يستطيع أن يحله محل الرجل العجوز ، وبالفعل أخذ الرجل يعد العدة لكى يخرج العجوز من عمله . واختار وقتا مناسبا صارح فيه سيده بما يريد فحدثه عن ضعف هذا العجوز وقلة انتاجه وضرورة التخلص منه وابداله بشخص آخر أكثر قوة وشبابا . وبالرغم من تحرج السيد من طرد هذا العجوز الذى أنفق فى خدمته سنوات طويلة الا أنه لم يلبث أن استمع لرأى الرجل الآخر . واستدعى العجوز ليخبره بأنه قرر الاستغناء عنه . وعاد الشريد فى اليوم المحدد فاستقبله الرجل الآخر مستبشرا مهنئا ، ودعاه الى استلام العمل . ولكن الشريد لم يكد يدخل الى الجراج حتى سمع شكوى العجوز وفزعه هو وزوجته من المصير المظلم الذى ينظرهما . ونفذت نغمات هذه الشكوى — التى وصلت اليه عن غير عمد ولا انتظار — الى أعماق نفسه ، واستيقظ فى ضميره صوت الخير رغم ما يشكو من مسغبة . وكان كل ما فعله هو أن بحث عن الرجل الأول ليخبره أنه لا حاجة

به الى هذا العمل وأنه قد عدل عنه نهائيا عدولا لا رجعة فيه . وخرج ليتسكع من جديد فى الطرقات .

هذه الأقصوصة الصغيرة تعتبر من صميم الواقعية من حيث مضمونها . فهى تصور شقاء رجل لا يجد عملا يشبع منه جوعه ، وقد كتبها كاتب كان فى مطلع حياته من عامة الشعب فخبر حياة هؤلاء المشردين وعرف مآسيها . ومع ذلك فروحها تختلف اختلافا بينا عن روح الواقعية الغربية . فهذا الشريد رغم جوعه وشقائه لم يفقد معنى الخير من نفسه ، ولم تغلب مرارة الحياة عناصر الخير فيها ، فهو يأبى رغم جوعه أن يحرم الرجل العجوز من لقمة عيشه . وهو يفضل أن يظل شريدا على أن يرتكب هذا الاثم ، ومثل تلك الخسة ، حتى لنراه فى آخر الأقصوصة يصرح بأنه لم يصب سرورا فى حياته مثلما أصابه عندما أعلن عدوله عن قبول هذا العمل الممنوح له وتفضيله التشرد على حرمان الرجل العجوز من عمله الذى يقتات منه .

ولقد يقول قائل لكن : لعل هذا ليس هو واقع الحياة ، وهل يمكن أن يستشعر شريد مثل هذا الخير والايثار وهو جائع متسكع ؟ والجواب على هذا التساؤل هو ما سبق أن ذكرت ، من أنه ليس من الضرورى لكى يوصف الأدب بالصدق أن يقص ما يحدث فعلا أو ما يغلب حدوثه ، بل يكفى أن يقص ما يمكن حدوثه دون أن يوصف بالاستحالة أو عدم المعقولية .

ومن الواضح أنه لا استحالة مطلقا ولا خروج على المعقولية فى أن يرفض مثل هذا الشريد لقمة العيش التى يراد انتزاعها من فم هذا العجوز وزوجته المسكينة .

ومن هذه الأقصوصة الصغيرة استطعت أن أدرك ادراكا محسوسا تلك النظريات التى حدثنى عنها الأستاذ سيمونوف فى موسكو عندما قال : ان أدبهم أدب هادف الى تغليب عامل الخير والثقة بالانسان وقدرته . وأن واقعيتهم وان كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله الا أن روحها روح متفائلة تؤمن بايجابية الانسان وقدرته على أن يأتى بالخير ، وأن يضحى فى سبيله بكل شىء فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة .

الطبيعية

واصل التيار الواقعى عند الغربيين تطوره حتى انتهى عند اميل زولا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الى مذهب الطبيعية ، الذى وان كان يعتبر استمرارا طبيعيا للواقعية ـ الا أنه فى الواقع قد تقدم فى نفس الاتجاه تقدما واسعا يكاد يجعل منه مذهبا فلسفيا وأدبيا قائما بذاته .

فاذا كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكى تصور الواقع على النحو الذى آمنت بحقيقته ، فان الطبيعية

لا تكتفى بالملاحظة بل تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الانسان العميقة وحقائق الحياة . وقد صاغ اميل زولا هذا المنهج فى عدة مقالات جمعها فيما بعد فى كتاب سماه « القصة التجريبية » وهو فى صياغة هذا المنهج لم يتأثر بالواقعيين فحسب ، بل ولا بأنصار الفلسفة الوضعية وعلى رأسهم أوجست كونت، أو النزعة العلمية الجبرية فى نقد الأدب ، على نحو ما فعل تين الذى كان يرى فى الأدب والأديب نتاجا للأجناس والزمن والبيئة — لم يتأثر زولا بكل هؤلاء فحسب ، بل وتأثر أيضا بالمناهج التجريبية فى الطب وعلوم الحياة وبخاصة بكتاب كلود برنار الخالد الذكر المسمى « مقدمة فى دراسة علم الطب التجريبى » .

والطبيعية هى الأخرى تسعى الى تصوير واقع الحياة أو طبيعة الحياة وفهمها وتفسيرها . ولكنها ترد هذه الطبيعة وهذا الواقع العميق الى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق ، بل سيطرتها على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا فى الحياة . ولعل فى عنوان احدى قصص زولا الشهيرة وهى «الحيوان البشرى» La bétc humaine مايرمز الى نوع النظرة التى ينظر بها الى الانسان وحقيقته . فهو فى جوهره حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية . وهذا اتجاه قد أصبح له فى الفلسفة وعلم النفس الحديثين أنصار عديدون ، وهم أولئك الذين يقولون

بأن حياة الانسان الشعورية والعقلية ليست الا ظاهرة ثانوية أو ظاهرة طفيلية تسلقت على أصل الانسان العضوى . ومن ثم فهى تابعة ومتأثرة بهذا الأصل العضوى . وهم لا يعدمون أن يجدوا فى ملاحظة حياة الانسان العادية اليومية ما يؤيد وجهة نظرهم ، اذا يلاحظون مدى تأثر مشاعرنا وأفكارنا وسلوكنا بحالتنا العضوية من الصحة والمرض والضعف أو القوة . وكل ذلك فضلا عن تقدم الأبحاث والتجارب فى علوم الحياة ووظائف الأعضاء والكيمياء العضوية ، حيث تثبت هذه التجارب مدى تأثير جهازنا العصبى وغددنا المختلفة على مزاج الفرد ومشاعره وتفكيره وسلوكه وأخلاقه .

الطبيعية ترد اذن واقع الانسان وبالتالى واقع الحياة ، أى طبيعتهما العميقة ، الى الكائن العضوى وغرائزه وحاجاته، وتوفر جهدها على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة ، وأن تصورها فى الأدب – وبخاصة أدب القصة الذى يتسع لمثل هذا التصوير. ولكن اعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث ، أدى فى الغالب الى اصطناع الحيوات التى تعرضها تلك القصص ورسم سلوكها فى الحياة طبقا لمقتضيات المذهب ووفقا لمنطقه الذى يقوم على نوع من الجبرية العضوية التى تفسح للوراثة أكبر مجال ، حتى لنرى اميل زولا يكرس جانبا كبيرا من حياته لكتابة عدة قصص تتناول أسرة

واحدة هي أسرة روجون ماكار ، ليؤيد بهذه السلسلة مذهب الطبيعية الذي دعا اليه ، جامعا بين تأثير الحياة العضــوية وبين الوراثة في تكوين الشخصية البشرية .

وانه وان تكن هذه النظرة الفلسفية الى الحياة لا تخلو من حق الا أنها بلا ريب قد تسرب اليها الخطأ من التعميم ، ومن زعمها أنها قد أحاطت بكل الحق الذي لاحق بعده أو خلفــه أو فوقه . وكأنها قد كشفت عن كل مجهول في أغــوار النفس البشرية التي ضلت فيها كافة العقول ، وكل ذلك فضلا عن أن مثل هذا المذهب اذا جاز التعصب له في مجال الفلسفة الذي يعتمد على النظريات والتعميمات ، فان من الخطر التعصب له في الأدب ، وبخاصة في الأدب الذي يسعى الى تصوير واقع الحياة والأحياء . والأدب كثيرا ما يفسده اقحام النظريات على ميدانه وهو لا يمكن أن يعتبر أدبا صادقا خالدا اذا ابتدأ بنظريات يفصل واقع الحياة على قدها ، وبخاصة اذا كان أدبا واقعيا ، وانما هم الأدب الواقعي يجب أن يكون تصوير الواقع تصويرا دقيقا في المرحلة الأولى . واذا لم يكن بد من تفسير هذا الواقع وفهمه ، فان هذا التفسير يجب أن يستمد من أحداث هذا الواقع ذاتها ، كما يجب أن يظل مجرد ترجيح أو احتمال ، حيث لا يســتطيع الأديب أو المفكر الجزم . وربما كان هذا هو سبب عظمة وخلود أولئك الكتــاب الذين لم يصــل الى مرتبتهم حتى اليوم كبار

الفلاسفة ولا كبار العلماء . ومن أمثال هؤلاء الكتاب شكسبير الذى صور الحياة — أو على الأصح خلقها — تاركا لها كل مافيها من احتمالات وأسرار ، بحيث لا يزال الفلاسفة والمفكرون أنفسهم يعودون الى تلك الحيوات التى خلقها شكسبير وأضرابه محاولين أن يستشفوا منها أسرار الحياة وأسرار الانسان ، حتى ليتفاوت فهم هؤلاء المفكرين لكل شخصية شكسبيرية تفاوتا بالغا..ويتكون من مجموعة تلك المفاهيم رصيد انسانى ضخم يجمع بين المثالية والواقعية والمادية والروحية والفنية والرمزية وما اليها من مذاهب ووجهات نظر فى فهم الحياة والأحياء .

البرناسية والفنية

على أنه اذا كان التيار الأدبى الذى عارض الرومانسية قد اتخذ فى مجال القصة والأقصوصة من المنهج الواقعى ثم الطبيعى مذهبا له ، فان نفس التيار المعارض قد اتخذ فى مجال الشعر الغنائى منهجا آخر ، سمى أحيانا بالمذهب البرناسى ، وأحيانا بالمذهب الفنى .

أما المذهب البرناسى فقد أطلق عليه هذا الاسم مصادفة أطلقه أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التى نشرها فى مجلد واحد لطائفة من الشعراء الناشئين ، سمى

المجموعة « البرناس المعاصر » اشارة الى جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان . وهو الجبل الذى تقول أساطيرهم ان آلهة الشعر كانت تقطنه . فهذه التسمية يمكن مع شيء من التجوز أن تعرف مثلا بقولنا : « عكاظ الجديدة » . وبالرغم من هذه المصادفة فان الاسم قد ذاع وخلد في تاريخ الأدب ، للتعبير عن مذهب أدبى بعينه ، وذلك لأن شعراء المجموعة كانت لهم فى الواقع فلسفة أدبية وشعرية خاصة موحدة فى أصولها العامة ، وان تكن أمزجتهم الفردية قد انتهت بوصل أسمائهم المختلفة بعدة مذاهب أدبية استوت على سوقها فيما بعد ، بل وتعارضت أحيانا ، فمنهم شارل بودليرالذى سيعتبر فيما بعد من رواد الرمزية ، ومنهم تيوفيل جوتيه الذى يقرن اسمه بمذهب الفنية ، أى الفن للفن ، كما أن منهم لوكونت دى ليل الذى يعتبر زعيم المذهب البرناسى .

والواقع أن البرناسيه والفنية يكادان يعتبران مذهبا واحدا ، فهما يقومان على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية فى الشعر ، أى عرض أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على الناس. واتخاذ الشعرية وسيلة للتعبير عن الذات . بينما تقوم البرناسية والفنية على اعتبار الشعر غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات . أى أنها تريد أن تجعل الشعر فنا موضوعيا وغاية فى ذاته همه نحت الجمال أو خلقه ، واستخراجه من مظاهر الجمال فى الطبيعة أو خلعه على تلك المظاهر .

والواقع أن لوكونت دى ليل قد استهل هذه الصيحة الفنية التى انطلقت ضد الرومانسية بصرخة عاتية نظمها فى احد قصائد ديوانه المسمى « قصائد بربرية » بقوله : « أيتها الدهماء آكلة اللحوم ، فليجرجر من يريد قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة، أما أنا فلا أريد أن ابيعك نشوتى أو ألمى . اننى لن أسلم حياتى لنباحك » وبذلك ثار لوكونت دى ليل على تلك العاطفية الذاتية التى كانت تصدر عنها الرومانسـية ، وأبى أن يعرض حيـاته الخاصة بما فيها من أفراح وأحزان على جماهير الدهماء ، كما أبى أن يسف الشعر الى حد الوسيلة التى تستخدم لغرض ما ، ولو كان هذا الغرض هو العبارة عن الذات ، وذلك لكى يرد الشعر الى طبيعته كفن جميل ، هدفه الصور والأخيلة الجميلة فى ذاتها .

وفى الحق ان هذا المذهب الفنى لم يستقر عليه لو كونت دى ليل الا بعد أن استوت له فلسفة خاصة فى الحياة ، وهى فلسفة كان يحلو له دائما أن يرجعها الى الديانة البوذية ، التى ربما كان سبب انسيافة نحوها هو ميلاده ونشأته فى جـزيرة بربون احدى مستعمرات فرنسا فى جزر الهند الشرقية .

وهذه الفلسفة تسخر من ألم الانسان وبكائه ، وترى أن « النرفانا » هى سبيل خلاص الانسان . والنرفانا فى البوذية هى حالة نفسية تحقق للفرد الجنة التى وعدها المؤمنون فى الديانات

الأخرى . وهى جنة تتحقق للفرد فى عالمنا هذا اذا استطاع أن يميت الرغبة فى نفسه ، وان تكن اماته الرغبة هى فى الواقع بمثابة اماتة للحياة ذاتها . ولذلك يتمرد الشاعر على بكاء الانسان الذى لاينقطع بسبب رغباته الخادعة المحرقة فيقول «كم من القرون قد ماتت منذ أخذ الانسان يبكى ؟ وأخذت الرغبة المتكالبة تخدعنا وتحرقنا ، بجذوتها الأشد ضراوة من النار التى لا تخمد ؟ » .

بل ونراه يتخذ من التلهف على الفناء مادة خصبة لشعره ، ويغبط الموتى على ما أصابوا من نعيم فى الفناء وأكل الديدان لهم فيقول « أيها الموتى ، الموتى السعداء الذين تفترسهم الديدان النهمة ، وأنت أيها الموت المقدس الذى يلج كل شىء رحابك ويمحى، تقبل أطفالك فى صدرك المرصع بالنجوم! خلصنا من الزمن والعدد والمكان ، وأرجع الينا الراحة التى أنزلت بها الحياة الاضطراب » وهو يقص قصة ثلاثة من البراهمة عجزوا عن أن يصلوا الى النرفانا ، وبالتالى عجزوا عن أن يصلوا الى الكمال : أحدهم لأنه لم يستطع أن يتخلص من الرغبة ، والثانى من الذكرى والثالث من الشك ، فعاقتهم هذه الأثقال عن أن يبلغوا الهدف .

ولما كانت هذه الفلسفة ذاتها فى حاجة الى التعبير عنها ، وهى شغل الشاعر الشاغل ، فقد احتال للأمر بأن عاد الى أساطير الشعوب البدائية كاليونان والهند ، فأنطق آلهتهم وأبطالهم

محتفظا لهم بطابعهم البدائى القديم . وبذلك استطاع أن يعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة خلال هذه الشخصيات ، مع احتفاظه للشعر بالموضوعية وعدم الذاتية التى أرادها ، بل اتخذ من تلك الشخصيات الأسطورية وسيلة للثورة على المسيحية ذاتها تلك المسيحية التى كان يبغضها أشد البغض . رغم أنها كانت ديانته الرسمية .

وتابع تيوفيل جوتييه نفس المنهج الشعرى وان لم يأخذ بفلسفة دى ليل كما لم تتسع ظروف حياته لكى يكرس الكثير من وقته لنظم الشعر . وقد قضت ظروفه أن يعمل فى الصحافة عملا متواصلا مرهقا لكى يضمن عيشه ، ولم يقف جوتييه عند البرناسيه التى تحتال للتعبير عن الأفكار والمشاعر الخاصة باستخدام الأساطير وشخصياتها، بلقصر الشعر علىفن واحد من فنونه وهو الوصف ، وقد اتخذ هذا الفن أساسا للدعوة الى مذهبه الشعرى المعروف بالفنية أو مذهب الفن للفن الذى قصد منه الى أن يكون الفن غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات . وهو فن جميل ، مادته هى نحت الصور والأخيلة الجميلة من اللغة على نحو ما تنحت التماثيل من الرخام ، وترسم اللوحات بالألوان ، ومن البديهى أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه الا فى مجال الوصف ، ولا أدل على ذلك من العنوان الذى اختاره جوتييه لديوانه ، وهو « الميناء والزهريات » .

وبالرغم من نشأة الفن للفن هذه النشأة التاريخية المحدودة، كثورة ضد استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الذات . ودعوة للرجوع بالفن الى حقيقته الجمالية ، ومقاومة الهلهلة والابتذال فى الشعر ، ثم اقتصار هذا المذهب بحكم طبيعته على فن الوصف ـ نقول بالرغم من كل هذا فان عبارة الفن للفن قد اتخذت فى عالم الأدب ومعاركه عـدة معان دخيلة على مدلوله التاريخى ، وانتشرت هذه العبارة فى العالم العربى الحديث ودارت حولها ـ ولا تزال تدور ـ معارك حامية .

لقد ظن البعض أن الفن للفن معنـاه التحلل من قواعد الأخلاق فى الانتاج الأدبى ، بل أسرف البعض فى الظن حتى قال ان الفن للفن ينتهى الى الأدب الاباحى الذى يزعم أنه لا يهتم بغير الفن ، سواء اتفق هذا الفن مع الأخـلاق والمواضـعات الاجتماعية أو تنافى معها .

وقال الاشتراكيون ان الفن للفن معناه فصـل الأدب عن المجتمع وحبسه فى الأبراج العاجية التى يتسكع فيها المترفون ويطلبون فيها من الأدب نوعا من البذخ والمتعة الرفيعة الأثرة، بدلا من أن ينزل الأدب الى أسواق الحياة ليرصد ما فيها من محن وآلام ويعمل على علاجها أو تخفيفها ، باعتبار أن للأدب وظيفة اجتماعية يجب أن يؤديها وليس ترفا يقدم للأرستقراطية المنعمة .

هذا ومن البين أن الأخلاقيين والاشتراكيين على السواء قد

تعسفوا ، وحملوا مذهب الفن للفن أوزارا لم تولد معه . فمذهب الفن للفن لا يدعو الى الخروج على قواعد الأخلاق ، بل ولا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الاطلاق . وعند دعاته أن أنواع النشاط الروحي المختلفة للانسان لا تخضع جميعها لمقاييس الأخلاق، فالحقائق الرياضية مثلا لاتوصف بالخير أو الشر، وانما توصف بالصحة أو الخطأ ، وعلى هذا النحو قالوا بأن الفن لا يحكم عليه من حيث الخير أو الشر ولا من حيث الصحة أو الخطأ وانما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح ، وهم من رهافة الحس بحيث يدركون ما فى الشر من قبح ، وان لم يمنع ذلك من استقامة نظريتهم العامة القائلة بأنه اذا كانت هناك أقوال وأفعال أخلاقية **Moral** ، فان هناك أقوال وأفعال لا أخلاقية أى ضد الأخلاق **Immoral** ، كما أن هناك أقوالا وأفعالا لا علاقة لها بالأخلاق ، ولا تخضع لمقاييسها **Amoral** ومن بينها الحقائق الرياضية والحقائق الجمالية أى الفنية .

وأما الاشتراكيون فان تعسفهم يأتى من ناحيتين :

الناحية الأولى اسرافهم المذهبى الذى يريد أن يفرض دكتاتورية على الأدب ، بحيث لا يعنى الا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومحن . والناحية الثانية تأتى من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقاته الى القيم الجمالية ، وانكارهم لتأثير هذه القيم من تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحى . وليس

من شك فى أنه اذا كانت الانسانية فى حاجة الى من ينتقم لها من البؤس والشقاء ، فهى أيضا فى حاجة لا تقل مساسا لمن ينتقم لها من القبح وفساد الذوق وانحطاطه ، وطبقات الشعب العاملة لا تقل حاجة الى الغذاء الروحى والجمالى عنها الى الغذاء المادى والعقلى . وياويل الحياة اذا اقتصر الفن على خدمة الأهـداف النفعية . والطبقات العاملة نفسها تدرك هذه الحقيقة وتشـعر بحاجتها الروحيـة الى الفن والجمال ، ولذلك تراها تتغنى وهى تتصبب عرقا ، وتجد فى هذا الغناء الطليق ما يرفه من متاعبها وآلامها ، ولسنا نظن أن الاشتراكيين يأبون على الكادحين مثـل هـذا الترفيه ، ويحرصون على مواصـلة الكبت حتى تنفجر النفوس .

هذا بالرغم من أن البرناسية كانت تحرص على الموضوعية وتتخذ من التجسيم plastique أو النحت هدفا أساسيا للشعر ، بحيث يأتى الوصف مثلا تجسيما للموصـوف ، محيطا بكافة أوصـافه وخصائصه الخارجية المميزة ؛ وكأنه ينحته تمثـالا . وبالرغم من أن الفنية قد حرصت هى الأخرى على تنحية الشاعر ومشـاعره الخاصة وآلامه وأفراحه الذاتية عن مجال الشـعر ــ الا أن هذه المحاولة لم يكن من الممكن ولا من الخير أن تتحقق على نحو مطلق ، والا أصبح الوصف الشعرى فنا آليا كالفن الفوتوغرافى ، وذلك لأن الشاعر كثيرا ما يعكس بصره ــ أراد

أم لم يرد — الى داخل نفسه . ليرى فى مرآتها العالم الخارجى المنعكس فيها ، وهو اذ يصف ذلك العالم لا يصفه كما يراه فى الخارج ، وانما يصفه كما يراه منعكسا فى مرآة نفسه ، وهذه المرآة النفسية لابد أن تلون الى حد ما ذلك العالم الخارجى بلونها الخاص ، بوعى من الشعر أو بغير وعى ؛ وكل ذلك على اختلاف فى النسب يرجع الى طبائع الشعراء . ومقدار الحساسية الموجودة فى مرآة كل نفس .

الرمزية

انه وان تكن الرمزية لم تظهر فى الأدب الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، الا أن أصولها الفلسفية موغلة فى القدم . والذى لا شك فيه أنها تستند — ضمن ما تستند اليه — الى مثالية أفلاطون تلك المثالية التى كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة . ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس .

واذا كانت الحركة العلمية الوضعية قد ظنت فى العصور الحديثة أن فى مقدرتها أن تصل بوسائلها العلمية ؛ وبالعقل الواعى الى حقائق الأشياء ، فان هذه الحركة لم تلبث أن تبينت أن هذه الحقائق لا يمكن أن تدرك فى ذاتها وانما تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، مما دعا بعض الفلاسفة الى أن

ينكر وجود الأشياء الخارجية ، ولا يرى فيها غير الصور الذهنية التي تنعكس فى مداركنا عن تلك الأشياء ، فأى شىء خارجى لا يستمد وجوده الا من الصور الذهنية التى لدينا عنه . وفيما عدا هذه الصورة لا يعتبر له وجود خارجى .

ولم يكتف التفكير الانسانى بمناقشة العالم الخارجى ووجوده أو عدم وجوده خارج الذهن الانسانى ، بل تناول ذلك التفكير عالمنا النفسى أيضا . فاكتشف أن عقلنا الواعى عقل محدود ، حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة فى هذا العالم ، واعتبرنا ان الصور المختزنة فى هذا العقل الواعى هى الوجود ولا وجود سواه . وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعى يوجد حقل فسيح من العقل اللاواعى أى العقل الباطن وعلى كشف مجاهل هذا اللاوعي أخذت تتوفر مجهودات المفكرين .

وبناء على هذه الحقائق الفلسفية العامة التى تقابل بين الادراك البشرى والعالم الخارجى أثيرت مسألة اللغة ووظيفتها ، باعتبارها صلة بين هذا الادراك وذلك العالم الخارجى . واذ صح أن العالم الخارجى لا وجود له خارج الذهن البشرى ، ولا يتمثل الوجود الا فى الصور التى ندركها عن هذا العالم — فقد أخذ الأدباء والشعراء ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل الينا حقائق الأشياء ، وقالوا انها لا تعدو أن تكون رموزا تثير الصور

الذهنية التى تلقيناها من الخــارج ، أو كوناها من الجمع بين أشتات من الصور التى تلقيناها من ذلك الخارج ، وعلى هــذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحددة أو الصــور المرسومة الأبعاد وانما تصبح وسيلة للايحاء . ولما كانت وظيفة الأدب الأولى هى توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارىء أو المشاهد ، فقد قالوا بأن الأدب لايسعى الى نقل المعانى والصور المحددة ، وانما يسعى الى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب الى القارىء ، أو على الأصح الايحاء بها ، وبالتــالى لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزى الا أن ينقل وقع الأشــياء الخارجية أو الداخلية من نفس الى نفس .

واذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجى والعالم النفسى ، وكانت وظيفتها اثارة الصور المماثلة عند الغير أو اعانتهم على تكوين مثل تلك الصور ، مما يشبه عملية النقل من نفس الى نفس ، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة Correspondant أى التعادل أو التبادل . ولخص هذه الفكرة فى بيت شعرى يقول فيه « الألوان والروائح والأصوات تتجاوب Les couleurs, les parfins et les sons serepondent بمعنى أن كــافة الحــواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا . ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بوصف أحد الرمزيين للون الســماء ، وهى مغطاة بسحب بيضاء بقوله : « وكان لون السماء فى نعومة اللؤلؤ » فهو وان لم

يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التى تعبر عنه الا أنه مع ذلك ولد فى نفوسنا احساسا بهذا اللون ، ونقل الينا وقعه فى نفسه بعبارة « نعومة اللؤلؤ » التى استمدها من عالم اللمس ، ولعل من هذا القبيل أيضا قول الجارم :

أسوان تعرفه اذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء فى آناته

اذ وصف النبرة وهى صوت ، بالسواد وهو لون ، ومع ذلك جاء هذا الوصف أقدر على نقل الوقع النفسى مما لو وصف النبرة بلفظة من ألفاظ الصوت كخافتة أو غيرها . ومن هذين المثالين يتضح معنى التبادل الحسى أو المعادلة الحسية ، اذ عبرنا أو وصفنا معطيات حاسة من الحواس بالألفاظ الخاصة بمعطيات حاسة أخرى .

ونخلص من هذا الاستعراض السريع بأن للرمزية ثلاث اتجاهات :

١ ــ اتجاه غيبى خاص بطريقة ادراك العالم الخارجى وبالوجود الذهنى الذى ينحصر فيه أو الوجود الفعلى .

٢ ــ اتجاه باطنى وهو السعى الى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعى .

٣ ــ اتجاه لغوى خاص بالبحث فى وظيفة اللغة وامكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس ، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب .

ولقد غزت الرمزية كافة صور الأدب فظهرت فى الشعر الغنائى كما ظهرت فى الأدب التمثيلى .

وهى فى الشعر الغنائى — أى فى القصائد — قد تسعى الى خلق حالة نفسية خاصة والايحاء بتلك الحالة فى غموض وابهام بحيث لانستطيع أن نحلل عقليا تفاصيل المعانى التى يعبر عنها مثل هذا القصيدة ، وان كنا نحس بالحالة النفسية التى صدر عنها ، والرمزية عندئذ لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة ، بل تكتفى بالايحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز . وهى فى مسلكها هذا تتمرد على الكلاسيكية التى تؤمن بالعقل وضوئه ووضوحه .

ولعلنا نستطيع أن ندرك هذا المنهج الرمزى بترديد البصر فى احدى قصائد الرمزيين ، ولتكن قصيدة « البعث » لزعيم الرمزية فى فرنسا « ستيفان مالارميه » (أواخر القرن التاسع عشر) حيث يقول :

لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن
الشتاء — فصل الفن الهادىء — الشتاء الضاحى .
وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز فى تثاؤب طويل .

ان شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتي .
التي تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .
وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل .
خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له .

***

ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار .

وأحفر برأسي قبرا لحلمي .

وأعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس .

وأغوص منتظرا أن ينهض عني الملل .

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس .

ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن حالة نفسية متهافتة أنهكها الملل ، ويقارن بينها وبين مظاهر الطبيعة التي تحيط به . ولكنه لا يعبر عن حالته النفسية ، ولا يصف الطبيعة من حوله وصفا مباشرا ، بل يلجأ الى الخيال يقتنص بواسطته صورا رمزية تستطيع أن توحي بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر واصطدام . ولما كان نسيج شعره

كله من الصور الرمزية التي تحتمل أكثر من تفسير واحد ، فانه لم يكن مفر من أن يأتي الشعر غامضا ولكنه ليس غموض عجز عن الادراك أو عن التعبير ، بل غموض ناشيء عن الاحتمالات المختلفة التي ترقد خلف الرموز وتفلت من قبضته العقل الذي يسعى الى الوضوح الجامع المانع ، أى الذي يجمع كل عناصر الفكرة ويعزلها عن غيرها من الأفكار والمعاني على نحو ما تفعل الكلاسيكية .

والايحاء في مثل هذا الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التي يقتنصها الخيال للتعبير عن خواطر النفس أو مشاعر الحس فحسب، بل ويعتمد أيضا على موسيقى الشعروايجاد الانسجامات الصوتية . والسبب الذي يدعو الشعراء الى الالتجاء الى الرمزية ليس الرغبة في الغموض والابهام أو العجز عن الافصاح وبخاصة عند الموهوبين من الشعراء ، لا المقلدين الذين يتمذهبون تنطعا وسترا لعجزهم أو ايهاما بملكات هم محرومون منها — وانما مرده عند هؤلاء الموهوبين الى ايمانهم بعجز العقل الواعي عن ادراك الحقائق النفسية التي لا يستطيع أن يردها الى عواملها الأولية ، وذلك لأنه حتى لو وفق في التحليل . فانه لن يستطيع بفضل هذا التحليل أن يعطينا فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة ، وذلك لأن كل تركيب تتوالد فيه خصائص لا تتوافر في عناصره المكونة له ، وانما تأتيه من عملية التركيب ذاتها ، فلو

أنك أضفت أكسوجينا الى أيدروجين مثلا ، لتولد منهما مركب هو الماء الذى يحمل خصائص لا تتوفر فى أى عنصر من العنصرين المكونين له ، كما أنك لو حللت نبيذا الى عناصره الأولية فى معمل يشبه عمله عمل العقل المحلل للحالات النفسية ، لما استطاع ذلك التحليل أن يعطيك فكرة واضحة أو احساسا صادقا عن طعم ذلك النبيذ كمركب له نكهته الخاصة . والرمزية تستند الى هذه الحقائق العلمية التى يجملها المفكرون فى قولهم « ان كل مركب تعدو خصائصه خصائص عناصره المكونة له » . وكأنهم بذلك يعلنون افلاس العقل البشرى وينفضون يدهم من قدرته على الفهم عن طريق التحليل ، ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية التى يريدون التعبير عنها بعدة رموز كأنها الأزرار الكهربائية التى توقد الضوء ، لنستطيع أن نتبين معالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الغارقة فى ضباب النفس البشرية، والتى كثيرا ما تجاوز فى أبعادها منطقة العقل الواعى لتضرب بجذورها فى عالم اللاوعى أو اللاشعور . ولذلك يرجع النقاد أن الرمزية قد كانت الحد الأعلى للسيريالية التى تقوم على اللاوعى واطلاق ما به من مكبوتات وقوى خفية تعمل فى حياة الانسان عملها الحاسم الذى كثيرا ما ينقلب الى تدمير أو انحلال .

***

وكما تستعمل الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة

العميقة بفضل ممكنات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها ــ فانها قد تتخذ أيضا فى الشعر الغنائى ذاته منهجا أوسع ، من جزئيات الرموز والتعبيرات ، وذلك بفضل الخيال الخالق الذى يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر عن مكنونات النفس وخواطرها .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا جميلا عميقا لهذا الاتجاه الرمزى الخيالى فى قصيدة ادجار ألان بو الشاعر القصصى الأمريكى الشهير الذى ترجم قصصه وقصيدته هذه الى الفرنسية الشاعر الرمزى بودلير فأثرت ترجمته فى اتجاه الأدب الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر اتجاها قويا نحو الرمزية . وها هى ذى قصيدته واسمها « الغراب » :

« كان الليل المخيف فى منتصفه وقد قوست ظهرى فى عناء متهافت فوق جملة من المجلدات الغريبة النادرة ، أستطلع ما بها من علم دارس . تمايل رأسى كمن فى سنة ، واذا بدق فجائى . دق سيد رفيق بباب غرفتى . ان هو الا طارق يدق ببابى .. هو ذلك . ولا شىء غيره »

***

آه أذكر أوضح الذكرى أننا كنا فى ديسمبر الحالك القارس البرد ، والجمرات تطرز تباعا أرواحها فوق أرض الغرفة قبل أن

تحتضر وقد تاقت نفسى بلهفة الى الصباح . عبثا كنت أحاول أن ألتمس فى كتبى مرجئا لما فى النفس من حسرة .. حسرة من فقد «لينور» ، اذ أن تلك الحسناء المشرقة المنقطعة النظير ، التى تسميها الملائكة « لينور » لن يتردد هنا اسمها بعد اليوم .

***

ولقد كان فى حفيف ديباج الستائر الخافت ما يملؤنى رعبا خارقا ، ما شعرت بمثله من قبل . فنهضت قائما لعلى أهدىء من ضربات قلبى وأخذت أردد « انه طارق يلتمس مدخلا الى غرفتى .. طارق ليل يلتمس مدخلا الى غرفتى .. هو ذلك .. ولا شىء غيره » .

***

عادت نفسى الى التماسك فصحت فى غير تردد ولا مهل : « سيدى أو سيدتى .. بكل اخلاص أرجو عفوك أيها الزائر ، اذ كنت فى سنه ، وقد أتيت بكل رفق تدق بابى .. تدق دقا متهافتا لم أكد أسمعه .. ثم فتحت الباب على مصراعيه ، فاذا به الظلام .. ولا شىء غيره !

***

أمعنت البصر فى الظلام وظللت فى مكانى فى دهشة

المرعوب ، وقد انسابت الى نفسى الشكوك والأحلام .. أحلام لم يجرؤ أحد قبل أن يحلم بمثلها .. ولكن الصمت ظل مطبقا. والهدوء لم يحركه قول. الا كلمة واحدة همست بها هى «نينور». همست بها دون أن يرتد الى غير الصدى ، « لينور ! ، ذلك ما كان .. ولا شىء غيره .

***

عدت الى الغرفة ونفسى تحترق فى مكنونها ، واذا بالدق يعود أقوى مما كان ، فقلت : « انه لاشك بالنافذة . هيا نرى من هنالك ، لعلنا نستطيع السر . لتهدأ أيها القلب حتى نستطلع السر .» انها الريح ولا شىء غير ذلك !

***

فتحت النافذة على مصراعيهـــا واذا بغراب مهيب كغربان العصور الخالية يدخل الغرفة فى حركة وحفيف .. لم يحينى أقل تحية .. ولا وقف .. ولا مكث بالمدخل دقيقة واحدة ، بل انطلق فى جلال الأشراف .. انطلق الى أعلى باب الغرفة .. انطلق الى التمثال النصفى لـ « بالاس » بأعلى الباب .. نزل به واطمأن فى جلسته .. ولا شىء غير ذلك !

***

.. ثم ساق ذلك الغراب الأسود خيالى الحزين الى الابتسام بجلسته الكئيبة المتكلفة فصحت به : « انه وان تكن حليقا أصلع،

ما أحسبك غرابا أيها الشبح المخيف ، أيها الغراب العتيق المنطلق من شواطىء الظلام . خبرني عن اسمك في عالم الموت المظلم » فأجاب : « هيهات » !

***

ملأتني الدهشة اذ سمعت ذلك الكائن الدميم ينطق بالجواب بهذا الوضوح وان لم يكن لجوابه معنى ولا رابطة بالسؤال اذ يجب أن تسلم بأنه لم يتح لانسان قبل ذلك أن يرى باعلى باب غرفته طائر أو حيوانا نازلا فوق تمثال نصفي يحمل الاسم « هيهات » !

***

ولكن الغراب من أعلى التمثال الصامت لم ينطق بغير تلك الكلمة ، حتى لكأنه أسلم فيها روحه ، لم ينطق بغير ذلك ولا حف بريشه ، حتى حرت في أمري ولم أجد الا أن أقول : « لقد رحل عني من قبل أصدقائي .. ولا شك أنه عند الصباح طائر عني هو أيضا كما طارت جميع أمالي » ولكن الطائر أجاب قائلا : « هيهات » !

***

انتفضت اذ جاء ذلك الجواب الفاصل يحرك الكون من حولي وقلت : لا شك أن هذه الكلمة هي كل ما يملك من لفظ حفظها عن سيد له .. سيد نزلت به الأحداث بغير هوادة .. تطارده

فى عنفه أشد من عنف ، حتى لم يعد له من قول الا تلك الكلمة، وحتى استحالت آماله الى أغنية تحتم مقاطعها تلك الكلمة: هيهات! هيهات ! »

* * *

ولكن الغراب ، استمر يسوق نفسى الحزينة الى الابتسام ، فدفعت مقعدا وثيرا أمام الطائر والتمثال والباب ، وألقيت بنفسى الى ديباج المقعد ، وأخذت أنظم خواطرى خاطرا .. خاطرا متسائلا عما يمكن أن يكون هذا الطائر العتيق وقد اجتمع به القبح والنحس والضمور ، ثم عما يعنى عندما ينعق باللفظ : « هيهات » !

* * *

وظللت مستغرقا فى أحداثى دون أن أفوه بمقطع واحد أمام هذا الكائن ، وقد أخذت عيناه ترسل الى أعماق قلبى لهيبا من نار .. وازددت استغراقا ، وقد طرحت رأسى الى ظهر المقعد الذى يكاد ضوء المصباح ينهب ديباجه . ترى هل ستعود فتجلس الى هذا الديباج والضوء ينهبه ؟ « .. آه ! .. هيهات !؟ »

* * *

ثم لاح لى أن الهواء قد ازداد كثافة . يتطاير فيه من عبق مبخرة لا أراها ــ مبخرة تلوح بها ملائكة أسمع وقع أقدامها على

أرض الغرفة المنتثرة زهرا . وصحت : «أيها البائس ! لقد أرسلت لك السماء بردا وسلاما . لتسلو عن ذكرى «لينور» . تمتع بما أنت فيه . تمتع به بكل قواك وانس «لينور» . واذا بالغراب يصيح : « هيهات » !

***

فرددت « أيها الرسول .. رسول الشر . أيها الرسول طائرا كنت أم شيطانا رجيما ، سواء أساقتك الى أرواح الغواية أم حملتك الى قوة العواصف — أيها الطائر الحزين بوحدته ، وان لم يفقد بأسه ، بتلك البيداء المسحورة .. بهذا البيت الذى أوى إليه الذعـر .. قل لى وأيم الحق .. قل لى أضرع اليك .. أما هناك من بلسم فى واد من الوديان ؟ .. قل لى وربك .. قل لى أضرع اليك ، فأجاب « هيهات ! » .

***

فعدت قائلا : أيها الرسول ، رسول الشر .. طائرا كنت أم شيطانا رجيما ! بحق تلك السماء التى تحنو علينا ، أخبر نفسى المثقلة بالحسرات ، أخبرها عما اذا كانت ستستطيع يوما — فى جنة الخلد النائية — أن تقبل حسناء مقدسة تسـميها الملائكة « لينور » فصاح الغراب : « هيهات » .

ولتكن تلك الكلمة فراق ما بينى وبينك طائرا كنت أم

صديقا » هكذا صحت به وقد نهضت قائما ، عد الى العاصفة في عالم الموت المظلم . لا تترك أى ريشة من ريشك الأسود تذكارا لما فاهت به روحك من كذب . اترك وحدتي غير معتدى عليها . غادر التمثال من أعلى بابي . انزع منقارك من صدرى ونح عنى شبحك المخيف » ! فصاح الغراب « هيهات » .

***

وظل الغراب جالسا لا يحرك ساكنا ، فوق تمثال «بالاس» الشاحب ، فوق باب غرفتي ، وقد لاحت في عينيه ، صورة شيطان يحلم والضوء ينهال عليه كالسيل فيلقى بشبحه على الأرض ، وأما عن روحى فهى سجينة فى ذلك الشبح الملقى على الأرض . أتراها مفلتة منه ؟ هيهات !

***

فى هذه القصيدة استخدم الشاعر خياله للتعبير عن ذاته، فهى رمزية ذاتية يعبر فيها الشاعر عن حالة نفسية خاصة ، لا بالتعبير المباشر ، بل عن طريق الخيال الذى يتصور أحداثا يضمنها الشاعر مكنون نفسه الواعية وغير الواعية . ونستطيع أن ندرك حقيقة هذه الحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة بالرجوع الى حياة ادجار آلان بو حيث نعلم أنه كان متزوجا ابنة عمه فيرجينيا كيليمين التى يرمز لها باسم « لينور » ، وكان شديد الحب لهذه الزوجة ، ثم فقدها ، فشقى بهذه المحنة شقاء

شديدا حتى انتهى الأمر بأصدقائه الى أن حملوه على أن يتزوج بزوجة أخرى وهو فى سن الأربعين لعله يسـلو بذلك وتخف محنته . وبالفعل خطب احدى الفتيات بمدينة بلتيمور ، ثم اتفق مع أهل خطيبته على موعد لعقد قرانه ، وفى ليله الموعد خرج من بيته متجها الى بيت خطيبته ، ولكنه لقى حانة فى الطريق فدخل اليها ليعب الخمر لعله ينسى ابنـة عمه ، ويقـدم على الزواج الجديد ، وظل يعب الخمر ساعات ، ثم خرج من الحانة ، وقد فتكت به الخمر ، فسقط على الرصيف ميتا . وقد صور فى هذه القصيدة التى كتبها قبيل وفاته محنته النفسية أروع تصـوير فاتخذ من الغراب رمزا لذكرى فيرجينيا ، وهى لينـور ، هـذه الذكرى الملحة التى تراوده آناء الليل وأطراف النهار ، والتى طرقت نافذته فى جنح الليل ، ودخلت غرفته التى صور الشـاعر جوها أروع تصوير ، بفضـل أرهف الجزئيات كحفيف ديباج الستائر الذى كان يملأ نفسه رعبا ، ثم التمثال النصفى الذى دخل الغراب فى هيئته المفزعة الجليلة ليستقر فوقه ، وقد ألقى الضوء شبح هذا الغراب على الأرض وأنشب الغراب منقاره فى صدر الشاعر رمزا لتغلغل الذكرى فى قلبه واضنائها لذلك القلب. وقد صور الشاعر هذه الذكرى فى صورة الغراب الذى لا يريد أن يبارحه ، رمزا لتأصل الذكرى فى نفسه ، بل وتصور هذه الذكرى الممثلة فى الغراب ، وقد استحالت الى نقمة رمزا لتنكر الشاعر لهذه الذكرى ، ذلك التنكر الذى نستطيع أن نفسره

بمشروع زواجه الثانى : ولذلك نرى الشاعر يضرع الى الغراب، أى الى الذكرى . ليخبره عما اذا كان سيتاح لهذا الشاعر المعذب أن يرى لينور فى العالم الآخر فيجيبه الغراب « هيهات » . وليس بعد هذا محنة اذ انقلبت الذكرى الى يأس لن ينفرج حتى فى جنة الخلد . ولذلك لم يملك الشاعر نفسه عن أن يصبح متضرعا الى الغراب أن ينزع منقاره من صدره ، وأن يغادر حجرته ، ولكن الغراب يجيبه بهيهات ، وبذلك تصبح الذكرى محنة مقيمة، ويبلغ الشاعر الذروة فى تصوير هذه المحنة فى الفقرات الأخيرة من القصيدة ، حيث يخبرنا أن زوجته ليست سجينة فى الذكرى فحسب ، بل وفى شبح تلك الذكرى ـ ذلك الشبح الذى صوره فى صورة الغراب الملقاة على الأرض وروحه حبيسة فى دائرة تلك الصورة .

هذا ولا تتمثل رمزية هذه القصيدة فيما يصور الشاعر من أحداث ترمز للذكرى فحسب ، بل تتمثل أيضا فى الجو العـالم الذى أوحى به الشاعر من ظلام وحيرة وتردد فى ادراك طبيعة هذا الطارق بليل ، وفى تجسسه ، حيث يفتح الباب فلا يرى غير الرياح والظلام ، ثم يعود الى النافذة فيفتحها وسط الظلام ، واذا بالغراب يدلف اليها وكأنه وحش ضار سيفترس الشـاعر فى وحدته . كل ذلك فضلا عن تصويره الخاطف للحجرة وما فيها ،

وما يشعر به هذا التصوير من وحدة تبعث الأسى والفزع فى نفس الشاعر وبالتالى فى نفوسنا .

وأخيرا يستخدم الشاعر عناصر الرمزية والايحاء التى يستمدها من اللغة فى موسيقاها الواضحة فى أصلها الانجليزى ثم فى ترديد قافلة موحدة يختتم بها مقطوعاته ، فالقصيدة تنقسم قسمين : القسم الأول قافلته عبارة : « انه هذا ولا شيء غيره . والقسم الثانى الذى تصل فيه الدراما الى قمتها ، قافلة مقطوعاته هى تلك الكلمة اليائسة « هيهات » Nevermore

وهكذا استخدم پو فى هذه القصيدة ثلاث وسائل رمزية : أولها الأحداث التى تصورها خياله ، وهى هيكل القصة العام ، وثانيها الايحاد بالجو العام للقصيدة . وثالثها العناصر اللغوية من موسيقى وتكرار ملح لألفاظ بعينها تكرارا يوحى بتردد الذكرى والحاحها . وكأن مقطوعات القصيدة فترات حياة الشاعر نفسها ، وكل فترة منها تنتهى بنفس القافلة التي تنكأ جرحه ، ولذلك لا يدهشنا أن يكون بو من كبار رواد الرمزية كما لا يدهشنا أن نرى شاعرا ضخما كبودلير الذى أنشأ أروع القصائد — ينفق جانبا كبيرا من وقته فى ترجمة قصص وأشعار پو الى اللغة الفرنسية ، وفى دراسة مذهبه الأدبى ، وفى اظهار خصائص ذلك المذهب الذى أدى الى توجيه الفرنسيين نحو

الرمزية التى ابتدأها بودلير واستمر فيها فرلين ورامبو ثم مالارمية وأخيرا بول فاليرى .

الرمزية الموضوعية :

ولم تقتصر الرمزية كمذهب أدبى على الناحية اللغوية ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته ، على نحو ما رأينا فى قصيدتى مالارمية وادجار آلان پو ، بل امتدت أيضا الى المشاكل الانسانية والأخلاقية العامة ، تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته ، وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، فهى لا ترمى الى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمى الى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها فى أحداث ، تتداخل وتتشابك لايضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية ، ولذلك قد تبدو مصطنعة دون أن يضعف ذلك من قيمتها . كما تبدو غير محتملة الوقوع دون أن يذهب ذلك بصدقها وتغلغل مغزاها فى الحياة . ولذلك كثيرا ما يلجأ الرمزيون فى علاج مثل هذه الموضوعات الى الأساطير القديمة . بل انهم عندما يتصورون بخيالهم الخاص ، الأحداث والوقائع التى يريدون استخدامها لايضاح ومناقشة حقيقة انسانية عامة — كثيرا ماينتج خيالهم ما يشبه الأساطير القديمة ، على نحو ما نشاهد عند الرمزيين المحدثين فى قصصهم ومسرحياتهم التى يبتكر خيالهم

وقائعها مثل مسرحية «الأشباح» لابسن حيث يتصور وقائع تعرض مشكلة لم يبت فيها بعد ، وهى مشكلة توارث الخطيئة على نحو يكاد يكون عضويا لا دخل للوعى فيه ، اذ نرى فى هذه المأساة خطيئة أب فسق بخادمته يتوارثها ابنه فيهم بالفسق هو الآخر بخادمته ، مع أن هذا الابن قد حرصت أمه على أن تبعده عن جو الخطيئة الذى كان منتشرا فى بيت الأسرة فأرسلته الى فرنسا لكى يتلقى العلم ، ولكى تبعده عن جو أسرته ، ولكن الشاب بعد عودته لا يلبث أن يهم بارتكاب نفس الخطيئة وكأنها غريزة متوارثة . فهو لم يتأثر بجو الأسرة ولم يخضع للايحاء وانما كرر المأساة أوهم بتكرارها على نحو تلقائى يدعو الى التفكير فى مشكلة التوارث حتى فى الخطيئة . وكذلك الأمر فى مسرحية « صفقة الشيطان » لجيروم ك . جيروم التى مثلت فى دار الأوبرا المصرية فى موسم سنة ١٩٥٤ كما مثلت «الأشباح» فى الموسم السابق. وتصور مسرحية جيروم صفقة يجريها شيخ شرير مع شاب خير فيتبادل كل منهما روح أخيه . ولكن كلا من الروحين لا يستقر به المقام فى جسم الآخر ، وكأن هناك تلازما بين الروح والجسم فى الخير والشر ، وان يكن المؤلف لم يكتف فى مسرحيته بعلاج هذه المشكلة ، بل عالج أيضا مشكلة الصراع بين الخير والشر وامكان قضاء أحدهما على الآخر ، وقد غلب ناحية الخير عندما نرى الشيخ الشرير تدفعه روح الخير ــ التى استعارها فترة من الزمن ــ الى أن يضحى بنفسه فى سبيل الخير » فيقبل أن يرد

النفس الخيرة الى الجسم الشاب لكي يسترد هو الروح الشريرة على أمل أن يبتلعها الفناء وشيكا مع جسمه الفانى ، وبذلك يفنى الشر ويسمر الخير فى الحياة لفترة أخرى ، بل ، وتدفع النزعة الخيرة المؤلف الى انقاذ هذا الشيخ الشرير نفسه شفقة به وتقديرا الروح الخير التى دفعته الى أن يضحى بنفسه ، ولذلك يختم مسرحيته بفتاة ترمز لرحمة الله تأتى للشيخ الشرير الفانى فى آخر لحظة لتدرأ عنه الشيطان ، وتقيه شر النكسة ، وكأنها بذلك قد أنقذته هو الآخر ، وذلك لأن رحمة الله تتسع لكل شيء .

وأما الأساطير القديمة فليس حتما أن يعالجها الكتاب على نحو رمزى ، وذلك لما نلاحظه من أنه اذا كان الرمزيون قد استقوا أحيانا هياكل مسرحياتهم من الأساطير القديمة ليتخذوا منها وسيلة لمعالجة بعض المشاكل الفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية ـ فاننا نلاحظ أيضا أن كثيرا من الأدباء والشعراء المنتمين الى مذاهب أدبية مختلفة قد استغلوا هم أيضا الأساطير القديمة وأخضعوها لمذاهبهم ، وعالجوها على النحو الذى يتمشى مع تلك المذاهب . وذلك على نحو ما نرى برنارد شو مثلا يأخذ من أسطورة بجماليون مغزاها الانسانى العام ليحيل هذا المغزى الى واقع الحياة . فبجماليون عنده لم يعد مثالا ينحت تمثالا لجالاتيه ثم يحب هذا التمثال ، ويطلب من الآلهة تحويله الى فتاة حية يعود فيندم على طلبه هذا ، مما يوحى بالصراع القائم فى

نفسه بين الفن والحياة، أى بين حبه لفنه بل وعشقه له، وبين حبه للحياة واستجابته لنداء غرائزه ، كما فعل توفيق الحكيم فى نفس الأسطورة ، التى ترك لها وقائعها الأسطورية القديمة لكى يكتفى باستخدام تلك الوقائع كرموز لتصوير الصراع الذى يضطرم فى نفس الفنان بين الفن والحياة ــ بل نرى شو يسقط من حسابه جميع وقائع الأسطورة القديمة ولا يأخذ منها غير مغزاها الانسانى ليحيله جزءا من واقع الحياة . فبجماليون كما قلنا ــ لم يعد مثالا بل رجلا من أرستقراطية لندن ، وهو لايصنع تمثالا بل يأخذفتاة من حثالة لندن لكى يهذبها وكأنه يعيد خلقها أو ينحتها تمثـالا جديدا ، فيعلمها لغة الطبقة الراقية وعاداتها وقواعد سلوكها فى الحياة ، حتى اذا تم له ما أراد وصـنع منها فتاة تروق العين والذوق ، عشـقها رغم أنفه على نحو ما عشق المثال بجماليون القديم تمثال جالاتيه بعد أن صنعه . وبذلك صور شو جزءا من واقع الحياة على ضوء الأسطورة القديمة . أى أنه أخضع تلك الأسطورة لمذهبه الواقعى ، ولم يخلق منها مسرحية أو قصـة رمزية ، بل حمل هذه الأسطورة التى قلبها الى جزء من واقع الحياة ــ كافة آرائه الاجتماعية الاشتراكية التى تحمل المجتمع مسئولية مايرزأ به الأفراد من انحطاط، كما وضح امكان النهوض بكل فرد مهما انحطت مكانته الاجتماعية الى أسمى مستوى ، بل وحملها آراءه الانسانية التى تحدد شعور الفرد نحو غيره من الناس . فبجماليون عند شو يبدأ حبه للفتاة بدافع من كبرياء

الفرد الذى يحب نتيجة عمله وكأنه جزء من نفسه ، ثم لا تلبث غريزة الحياة أن تتغلب ، فبعد أن كان يحب فى الفتاة جزءا من نفسه أخذ يكتشف أنه يحبها على غير وعى منه حب الرجل للمرأة، وهكذا أصبحت الأسطورة مادة لأدب واقعى انسانى بل واشتراكى كأدب برنارد شو . بل ولقد استطاع الرومانسيون أنفسهم أن يخضعوا الأساطير لمذهبهم على نحو ما نرى فى «بروميثيوس طليقا» لشيللى، حيث أخذ الأسطورة القديمة ولكنه عالجها على نحو رومانسى ، واذا كان قد احتفظ لشخصيات الأسطورة ، وعلى الأخص لشخصيتها الأساسية ، وهى شخصية بروميثيوس ــ بطابعها الأسطورى الذى لايخلو من رمز ، فان الرمز عندئذ قد استحال الى مجرد اطار خارجى ينفث فيه الشاعر روحه الرومانسية الانسانية : أو مشجبا يعلق فيه لوحاته الرومانسية الخاصة . فبروميثيوس شيللى ليس مجرد رمز للرجل الخير الذى أراد أن يسعد البشر ويخلصهم من طغيان اله مستبد أو حاكم ظالم ، فعاقبه الاله أو الحاكم أشد العقاب لتمرده على طغيانه ومحاولته تخليص البشر من سيطرته ــ بل أضحى انسانا حيا فيه كل نزعات الرجل الرومانسى الثائر المتعطش للحرية الذى لا يرهب الآلام ذاتها بل ويستعذبها ، لأنه يرى فيها سمو البشر وتعاليهم على كافة محن الحياة وأرزائها ، وكل ذلك فضلا عن نعمة الحرية وكبرياء النفس الخليقة بأن تبدد كل المحن فترجح فى ميزان البشر كافة الآلام ــ وعلى هذا النحو اتخذ شيللى من

أسطورة بروميثيوس موضوعا لقصيدة تعتبر مثلا للشعر الرومانسى رغم وقائعها الأسطورية ، وعالجها على نحو لا يمكن أن نخطىء طابعه .

ونخلص من كل هذا الى أن قيام قصة أو مسرحية على أسطورة قديمة لا يعنى بالضرورة أنها رمزية ، فقد تكون واقعية اجتماعية ، وقد تكون رومانسية متحررة كما قد تكون رمزية . ويظهر الفارق جليا بين الرمزية وغيرها فى طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية ، فعند المذهب الرمزى تظل الشخصيات وكأنها رموز أو قطع الشطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دورا خاصا فى المعركة التى تصورها تلك الأسطورة ، وذلك بينما نرى تلك الشخصيات تستحيل الى شخصيات انسانية ، شكلا وموضوعا ، أو على الأقل موضوعا عند الواقعيين والرومانسيين .

وأخيرا ، يجب أن نلفت النظر الى أن المسرح الرمزى يعتمد اعتمادا كبيرا على الاخراج ، وذلك لكى يعوض الوصف السريع والايحاء المعبر اللذين يستعين بهما شعراء الشعر الغنائى فى خلق الجو النفسى الذى يلائم شعرهم ، ولذلك كثيرا ما يحدد المؤلفون الرمزيون للمخرج طريقة الاخراج والاضاءة التى يحرصون على توافرها لكى تجرى مسرحياتهم فى الجو النفسى الذى يريدونه .

هذا ، ولما كانت الرمزية قد أخذت تغزو الأدب العربى المعاصر ، بل وأخذت تتعصب لنفسها وبخاصة فى مجال الشعر

الغنائي في القطر الشقيق لبنان : الذى يعتبر دائما رائدا في تجديد الأدب العربي وفي سرعة الاستجابة لمذاهب الأدب التي تظهر في العالم الغربي ، وذلك بحكم انتشار الثقافة فيه ، ونشاط أبنائه في الاتصال بالغرب ، ومعرفة لغاته والنقل عنها ، والتتلمذ عليه — فاننا لانرى ما نختم به هذا التعريف بالرمزية خيرا من أن نورد هنا بعض فقرات من الآراء السديدة التي أبداها الأستاذ جورج صيدح عن مستقبل الشعر العربي الحديث في العدد الممتاز الذي أصدرته مجلة « الآداب » في شهر يناير ١٩٥٥ خاصا بالشعر الحديث حيث قال « الشعر الحديث يعتمد الرموز في الأداء ويباهي بها، وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والايحاء. أنه روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها ، ولكن الرمز هو غير اللغز . فاللغز لا يفهم ولا يوحي أما الرمز فانك تفهم من ايماءته اضعاف ما تفهم من كلمته، شرط أن يقف المؤمىء حيث تراه في النور لا في الظلام، وهل يتستر في الظلام غير الآثم الجبان أو العاجز عن مجاراة الأقران» ثم يضيف « الغموض أدهى آفات الشعر الحديث يفسد على الشاعر غايته سواء انصرف الى وصف حالة نفسية أو الى أداء رسالة انسانية همه في الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره الى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يمتحن بأحاجيه ذكاء نفر قليل منهم . ولا سبيل الى النقل والتعميم عن طريق الشعر الا بسهولة التعبير الفني ووضوح المعنى المبتكر ، ومن أعياه الابتكار وخذله الفن في موضوع ماقد نجد له عذرا . أما من

فاته الافصاح عما يريد فلا عذر له عند القراء، ولا تشفع له نظرية «الايحاد عن طريق الابهام» لأن الاغراق فى الابهام يسد منافذ الجو ويخلق أمام القارىء فراغا لايستحث الفكر ولا يوقظ الشعور ، بينما الايحاء يكمن وراء الغيم الشفاف ، والاغراء ينبث من الظل الهفهاف فى الشعر الرمزى الموفق » .

ويختتم رأيه فى هذا الاتجاه الحديث نحو الرمزية بقوله «سوف يتقهقر الشعر الرمزى خطوة ويتقدم الكلاسيكى خطوة فيلتقيان على صعيد غامر بالمعنى الجليل والمبنى الجميل : سوف يعود الشعر الى التحلى بروح جديدة فى اطار الفن العريض نابضا بالعاطفة الصادقة » .

الفرويدية والسيريالية

ولا شك أن مذاهب الأدب المختلفة لم تفلت منذ القدم من تأثير المذاهب الفلسفية ، ولكنها مع ذلك لم تكن أسيرة تلك المذاهب ، بل كان لها استقلالها باعتبار أن الأدب فن ، كما أنه وثيق الصلة باللغة وأصولها وممكناتها . ولكن هذا الاستقلال أخذ يتزعزع منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما أخذت المذاهب الفلسفية ذاتها تعتمد على العلم التجريبى واستنباط قوانين الحياة العامة بدلا من اعتمادها على التفكير المجرد أو الاستنباط الذاتى. ولما كان العلم بطبيعته يسعى الى التعميم ، ويحاول أن يبسط سلطانه على جميع مظاهر الحياة وألوان النشاط البشرى المختلفة

فقد كان من الطبيعى أن تمتد المذاهب الفلسفية ذات الطابع العلمى الى مجال الأدب وأن تحاول السيطرة عليه هو الآخر ، بعد أن سيطرت على غيره من الميادين .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا واضحا لهذه السيطرة فى مذهب النشوء والتطور الذى ابتدأ فى عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك وداروين ثم لم يلبث أن امتد الى عالم الأخلاق والاجتماع بفضل سبنسر ، وأخيرا وصل الى عالم الأدب بفضل الناقد الفرنسى الشهير برونتيير الذى كتب سلسلة من الكتب عن تطور فنون الأدب المختلفة ، وحاول أن يطبق نظرية التطور العضوية الأصل على هذه الفنون . ولنضرب لذلك مثلا بكتابه عن « تطور الشعر الغنائى » حيث نراه يبذل جهده الجبار وثقافته الواسعة لكى يثبت أن فن المواعظ الدينية الذى كان ينتج فى مجاله كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية خلال القرن السابع عشر من أمثال « بوسويه » و « بوردللو » قد تطور فأصبح مادة للشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر ، وذلك بدليل اتحاد الموضوعات فى الفنين ، فهما يقومان على استعراض ما فى حياة الانسان من عظمة وانحطاط ومن سعادة وشقاء ومن مجد وفناء ، ويشيدان بكل هذه المتناقضات التى تتكون عنها عظمة الانسان وبؤسه أمام الحياة وما يتربص بها من فناء ، وأمام قوة الانسان وضعفه وحاجته الى رحمة الله ، أو الى حنو

الطبيعة الخارجة من بين يدى الله ، والتى هى بمثابة معبده الضخم .

وهكذا استطاع مذهب التطور أن ينفذ الى الأدب من الزاوية الممكنة ، وهى زاوية تاريخه وتطوره وقوانين هذا التطور .

وعندما ساق فرويد الطبيب أبحاثه فى الأمراض العصبية الى أن يتجاوز حدود الحياة العضوية الى الحياة النفسية ، لكى يحاول ايضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينة تتحكم فى البشر على غير وعى منهم — حدث بين الأدب ومذهبه الفلسفى تأثير متبادل بالغ الأهمية .

ففى أول الأمر أخذ فرويد وتلاميذه مثل أدلرويونج يعودون الى الأدب ليستنبطوا منه حقائق النفس البشرية وكأن هذا الأدب هوواقع الحياة ذاتها، حتى لنراهم يستمدون منمسرحية «أوديب ملكا » لسوفوكليس أساسا من أسس فلسفتهم العاتية ، وهو ما سموه بمركب أوديب الذى يزعمون أنه أصيل فى جبلة البشرية ، فيقولون بأن الابن — كل ابن — يحب أمه حبا جنسيا ، وأن أسطورة أوديب الذى تزوج من أمه ليست الا رمزا لهذه الحقيقة ، ومن هذه النظرية ينطلقون الى تعميم أثر الغريزة الجنسية فى حياة الانسان وطغيانها على نشاطه كله ، وعلى

سلوكه وانحداره أو سموه، وعلى اتجاهه الفني والأدبي وما يصاب به من عقد وما يكمن في عالم اللاوعي عنده من مكبوتات وقوى خفية مدمرة .

وبعد أن اكتملت لهم فلسفتهم انقلب الوضع فأصبح الأدباء والفنانون هم الذين يرجعون الى فلسفتهم ليستمدوا منها تفسيرا للحياة ، بل وأحيانا يحاولون أن يملوا هذا التفسير على الحياة املاء ، حتى ليخيل الينا أحيانا أنهم يستعيرون من هذه الفلسفة أثوابا يريدون أن يلبسوها لما يصورونه في قصصهم أو مسرحياتهم من شخصيات ، حتى ولو تمزقت تلك الأثواب أو فاضت عن الشخصيات، ورفضت أن تلائمها. هذا هو الاتجاه الذي نعثر عليه في كثير من القصص والمسرحيات التي صدرت في بلاد العالم المختلفة في فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين مثل مسرحيات برنشتين الفرنسي التي كانت تلقى رواجا في باريس أثناء تلك الفترة .

بل ان الفرويدية لم تؤثر في الأدب الانشائي فحسب ، بل وأثرت أيضا في الأدب الوصفي ، أي نقد المؤلفات الأدبية . حتى ليخيل الينا أنها كانت من الأسباب الرئيسية التي دعت أحد كبار النقاد الى القول بأنه لم يؤثر شيء في الآداب القديمة مثلما أثرت الآداب الحديثة . ولقد شهد النقد العربي المعاصر أمثلة صارخة لهذا التأثير المسرف وبخاصة في بعض الدراسات

الحديثة التي تناولت أبا نواس . كدراسة الأستاذ العقاد ودراسة الدكتور محمد النويهى ، حيث نطالع آراء تزعم أن أبا نواس كان يحب الخمر حبا جنسيا بسبب الكبت ، أو كان يحب أمه لاصابته بعقدة أوديب ، وذلك بدعوى ما فى أشعاره من تشبيب بالخمر أو مافى سيرته من حب شديد لأمه .

ومما يجدر بالذكر أننا حاربنا فكرة اقحام النظريات العلمية والفلسفية على الأدب ودراسته حربا شديدة فى كتاب « الميزان الجديد » واذا بنا نطالع « ثقافة الناقد الأدبى » للدكتور محمد النويهى ردا على هذه الحرب ، ودعوة الى تطبيق نظريات العلم والفلسفة على الأدب ، ثم جاء كتاب الدكتور النويهى « عن أبى نواس » فاصلا فى هذه الخصومة اذ رأيناه يطبق الفرويدية على شعر أبى نواس فيفسده ويفسد جماله : وذلك فضلا عن أننا لم ندع الى الجهل ولا الى اهمال الأدباء للمذاهب العلمية والفلسفية ، بل بالعكس دعونا ولا نزال ندعو الى ثقافة الأديب المنوعة : ولكن على أن لا يقحم الأديب هذه النظريات على الأدب اقحاما . حتى لايفسد الأدب وحتى يظل ـ بصدقه ودقة تسجيله الحياة ـ مرجعا للفلاسفة والعلماء الباحثين عن حقائق الحياة . وكأن الأدب مرآة صادقة أو مجهر موضح لواقع الحياة وحقائقها ، بدلا من أن تفتقد النظريات « الجاهزة » هذا الواقع أو تحده أو تفسده .

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى تضافرت الفلسفة الفرويدية مع المحنة الانسانية العاتية التى أصابت البشر بويلات الحرب ، فتصدعت القيم الانسانية ، وهانت الحياة على الانسان بعد أن رأى الفساد يتربص به فى كل مكان ، فنشأت نزعة جارفة للتحلل من الأخلاق وانتهاب اللذات بل وخطفها قبل أن تفنى الحياة وتخر فى العدم ، وبالتالى نزعة تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة فى النفس البشرية ، واشباع هذه الغرائز والرغبات اشباعا حرا طليقا لا يخضع لأى قيد ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع . ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت الى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة ، مما أدى الى ظهور المذهب المعروف بالسيريالية أى مذهب « ما فوق الواقعية » وهو المذهب الذى يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية ، والذى يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا ، وهو واقع اللاوعى ـ واقع المكبوت فى داخل النفس البشرية. وعلى تحرير هذا الواقع واطلاق مكبوته وتسجيله فى الأدب والفن أراد السيرياليون توفير جهودهم . وان يكن من الحق أن نقول ان هذا الواقع الدفين كثيرا ما ينتهى الى ما يشبه هذيان الحواس ، وبخاصة عندما يلجأ السيرياليون الى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لاطلاق المكبوت فى النفس ، ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت فى لوحات أو قصص أو مسرحيات غامضة

مضطربة ، أو هاذية محمومة ، قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ، ولا يحددون هدفا ، وهى بالرموز والأحاجى أشبه منها بالأدب أو الفن ، مهما حاولوا أن يجعلوا من هذه الحمى مذهبا أدبيا أو فنيا ، ومهما حاولوا تبرير بعض اتجاهاته ، مثل تركهم مسرحياتهم أو قصصهم أحيانا بدون خاتمة ، بدعوى أنهم لا يقصدون غير الاثارة والايحاء تاركين للقارىء أو المشاهد مهمة تصور الخاتمة التى يريدها ، والتى ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كبتها .

هذا ، ومن البين أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه بين عداد المذاهب الأدبية والفنية ، لأنه فى الواقع لم يضع أصولا وقواعد أدبية أو فنية . وانما كل همه هو اطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها فى الأدب والفن ، دون تقيد بأصل أو قاعدة ، وليس باستطاعتنا حتى فى مجال التصوير — أن ندخل فى أصول الفن ما تحدثوا عنه أحيانا من طرق الرسم والتخطيط كالتكعيبية أو غيرها . فالفن الكلاسيكى لم يكن يغفل أى بعد من الأبعاد ، وقد استطاع أن يحقق بفضل توزيع الضوء والألوان وطرق الرسم ما يسمى « بالمدى » Perspective أروع تحقيق .

والواقع أننا حتى لو استطعنا أن نسلم بأن السيريالية من حيث مضمونها لا تخلو من بعض الصدق ، باعتبار أن النفس

الانسانية لا يمكن أن تخلو من مكبوتات بحكم أن الفرد يعيش في مجتمع ، وأن هذا المجتمع لابد ان يفرض قيودا وأوضاعا تكبت غرائز الأفراد ورغباتهم ، الا أننا لا نستطيع أن نسلم بأن السيريالية تستحق أن تعتبر مذهبا أدبيا أو فنيا ، وذلك لأنها لم توفق الى خلق صور أدبية أو فنية خاصة بها ، أو خلق أسلوب تتميز به . وذلك بينما نرى مذهبا آخر كالرمزية مثلا لا يستند مضمونه الى واقع نفسي فحسب ، بل ويستند أيضا فى صورته الى أسلوب خاص كوسيلة من وسائل التعبير ، وذلك فى مجال الخلق الأدبى والتعبير اللغوى على السواء .

الوجودية

اذا كانت الحرب العالمية الأولى قد أدت الى انهيار الأخلاق الفردية وأدب السلوك الشخصي ، فطغت على العالم نزعات تحلل وانحلال وجدت في الفرويدية ومذاهبها مبررا علميا أو فلسفيا لاتجاهها في الحياة وفي الفن وفي الأدب ـ فان الحرب العالمية الثانية قد أدت الى طغيان موجات أعظم اتساعا وأشد عمقا من الفرويدية والسيريالية وهي تلك الموجات التي تسمى الآن بالوجودية ، والتي تشبه أن تكون عقيدة أو دينا جديدا يسعى لاكتساح كافة الديانات ، والحلول محلها في قيادة البشر عبر الحياة . والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت في الضمير الانساني أزمة بالغة العمق ، فأخذ الناس ازاء ما صاحبها من غدر وعنف واستخفاف بالمثل والقيم يتشككون في حقيقة تراث الانسانية الروحي كله، ويعودون الى التأمل فيما كان المتشككون والمتمردون قد سبق أن أكدوه ، من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة ، وجمعوا كل هذه الآراء وبلوروها في بوتقة واحدة خرج منها ما يعرف الآن بالوجودية كمذهب فلسفي ، لم يقف انتشاره عند مستوى

الفلاسفة بل امتد الى الأدب والفن ، ونزل الى الشارع ليؤثر في سلوك عامة الناس فى الحياة العامة والخاصة ، وفى موقفهم من الأحداث: صغيرة كانت أم كبيرة. وبحكم انتشار هذا المذهب بين طبقات اجتماعية مختلفة الثقافة ومتباينة الأوضاع اتخذ هذا المذهب تفسيرا خاصا عند كل طبقة ، وحمى حول تحديد حقيقته ونتائجه الوطيس فى بقاع العالم المختلفة فى الغرب والشرق .

والوجودية كما هــو واضــح في اللفظين الأجنبي والعربى مشتقة من كلمة الوجود وذلك على اعتبار أن الوجود Existence يخالف الماهية essence وذلك باعتبار ان الفلسفة الكلاسـيكية كانت ترى منذ عهد أفلاطون أن هنــاك لكل شيء ماهية ، أى صورة مثالية مجردة سابقة على وجوده ، وأن كل شيء انما يخلق على صورة ماهيته ، أى أن الماهية سابقة على الوجود ، فالانسان مثلا قد خلق على صورة ماهية سابقة تتكون من مجموع أبعاده وخصائصه وملكاته . وهذه الماهية هى التى تصور الانســان في ذاته بصرف النظر عن أفراد البشرية المختلفين فى جزئيــات لا تغير من ماهية الانسان تغييرا جوهريا .

واذن فالأساس العام للوجودية هو انكار وجود ماهيــة سابقة ، وعدم التسليم الا بالوجود فحسب ، بل وحصر هــذا الوجود بالنســبة للانســان فى الحقيقة اليقينية الوحيدة وهى « الكوجيتو » الديكارتى . والكوجيتو كلمة لاتينية الأصــل

معناها « أنا أفكر » وقد درج استعمالها فى لغة الفلسفة رمزا لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساسا لفلسفته وهى « أنا أفكر اذن فأنا موجود » cogito ergo sum ومادام الوجود اليقينى قد تلخص فى تفكير الفرد فقد انتهى سارتر أبعد الوجوديين صوتا فى هذه الأيام — الى القول بأنه لايوجد شىء خارج هذا التفكير ولا سابقا عليه ، وبالتالى لا يوجد اله ، ولا توجد ماهية ولا توجد مثل ولا قيم اخلاقية متوارثة لها صفة اليقين ، انما كل هذا تراث عتيق أخذ الناس يتحللون منه ومن مصلحتهم أن يتحللوا منه حتى يلقوا عن كواهلهم أوزارا ثقيلة ، وحتى يستطيع الفرد أن ينطلق فى الحياة ليحقق وجوده الذى يختلط بما كان يسميه السابقون ماهية الانسانية .

والواقع أن انكار وجود الله ليس فكرة حديثة ، فقد سبق الى هذا الانكار فلاسفة القرن الثامن عشر فى فرنسا مثل فولتير وغيره ولكنهم فى ذلك القرن — بالرغم من عدم ايمانهم بوجود الله — كانوا يرون فيه خرافة نافعة ، حتى قال فولتير ، انه لو لم يكن الله موجودا لوجب على البشر أن يخترعوه . وذلك باعتبار أن وجوده يعتبر منبعا لعدة مبادىء ضرورية لحياة الفرد والمجتمع وانما الجديد فى انكار الوجودية لوجود الله هو أنها لا تسلم بأن هذا الاله خرافة نافعة كما كان يسلم فلاسفة القرن الثامن عشر ، وانما تراه خرافة ضارة أخذت الانسانية — فى زعمهم —

تتخلص منها، ويجب أن تتخلص منها . ولعلنا نجد ايضاحا لهذه الدعــوة فى المسرحية التى وضعها ســاتر منذ عــدة ســنين وهى مسرحية « الذباب » التى نقلها الى العربية الدكتور محمد القصاص باسم « الندم » أو « الذباب » . وهى مسرحية استقى سارتر موضوعها من الأساطير اليونانية القديمة ، التى تزعم أن أسرة (أتريه) الملكية اليونانية كانت أسرة منحوسة ، قضــت عليها الآلهــة بأن تتوارث فيها الجريمة ابنا عن أب . فالسرحية تبتــدىء بعرض افتتاحى نفهم منه أن كليتمنسترا زوجة الملك أجاممنون سليل أتريه والعائد الى وطنه أرجوس بعد انتهائه من حرب طروادة ـــ هذه الزوجة قد تآمرت مع عشيقها ايجست لكى تقتل زوجها يوم وصوله وتتزوج من عشيقها ، وتتربع معه على العرش ، بعد أن دفعت أبنها أورست الى أحد أتباعها ليلقيه فى غياهب الجبال كى تتخلص منه ، بينما اســتبقت ابنتها الكترا لتستخدمها كخادمة تؤدى لها ولزوجها الجــديد أقذر الخدمات وأحطها . ولكن الآلهة لم ترض بهــذه الجريمة ، فأطلقت على المدينة أسرابا من الذباب تنهش أعين ولحم ســكانها . وهــذا الذباب قد اتخذه سارتر رمزا للندم بدلا من تلك الغولات القديمة التى كانت ترمز للندم أيضا عند اليونان وتسمى (بالايرينيات)، ولذلك نرى بعض هذا الذباب يستحيل فى بعض الأحيان أثنــاء المسرحية الى ايرينيات فعلية . وتدور أحداث المسرحية حول التقاء

أورست الذى نجا من الموت وتعهده أحد المحسنين بالتربية حتى شب وبلغ رشده ــ بأخته الكترا ، ثم تدبير الأمر بينهما للانتقام لأبيهما ، بقتل ايجست وأمهما كليتمنسترا . وبعد تمام الجريمة تضعف الكترا عن أن تتحمل عبئها لأنها لم تستطع أن تتخلص من أوهامها الدينية القديمة المتوارثة فتثور على أخيها لسفكه دم أمهما مع أنها كانت من قبل أشد منه حماسة لهذا الانتقام ، كما تضج بالشكوى من طنين الذباب حولها ، ونهش الايرينيات فى جسمها وروحها ، وعندئذ لايرى أورست الذى تحرر من كل هذه الخرافات ومن منبعها الدينى ــ بدا من أن يطلب الى الذباب والى الايرينيات أن تلاحقه هو وحده وأن تترك أخته بل وتترك مدينة أرجوس كلها لتلاحقه ، ويسدل الستار على أورست وهو يغادر أخته ويغادر المدينة ، ومن خلفه أسراب الذباب التى ترمز للندم المزعوم الصادر عن التصور الدينى للجريمة وعن المعتقدات الدينية المتوارثة . ولاشك أن نزول الستار على هذا المشهد يوحى بأن المسرحية لم تتم فصولا وأن أورست قد غادر أخته الضعيفة لكي ينازل فى رحبة الفضاء أسراب الذباب ويواجهها بمفرده واثقا من أنه سينتصر عليها كما انتصر سارتر على أزمته النفسية بتخلصه من فكرة الاله ومشتقاتها .

والذى لا شك فيه أن هذه المسرحية تعتبر ثورة ضد قضاء الآلهة وما فيه من تناقض ، اذ نلمح خلالها أن الجريمة كانت قضاء محتوما متوارثا فى الأسرة ، ومع ذلك تأبى الآلهة الا أن

تنزل بالمجرم الذى قتل أمه أشد العقاب ، فتسلط عليه أسراب الذباب أو الايرينيات .

ولكن الوجودية لا تريد أن تسلم للآلهة بهذا التحكم الظالم ، ولذلك نرى أورست الذى يكاد يمثل سارتر نفسه يثور ضد هذا التحكم ، ويأبى الا أن يخلص الانسانية منه حتى ولو ضحى بنفسه فى سبيل هذا الخلاص ، فهجر وطنه معه مصطحبا معه الايرينيات ، وكأن سارتر يؤسس دينا جديدا وينهض بعبء الفداء ، كما نهض عيسى من قبل عندما اشترى أو افتدى خطيئة الانسان الأول — أى خطيئة آدم التى توارث البشر وزرها — بالصعود على الصليب تكفيرا عن تلك الخطيئة ، كل ذلك فيما تقوله المسيحية ، وان كنا نظن أن تضحية أورست — سارتر قد لا تبلغ تضحية المسيح ، وذلك لأن أورست فيما يبدو قد عقد العزم على أن يصرع الايرينيات وألا يتركها تصرعه : وان تكن النتيجة فى الحالتين واحدة ، وهى تخليص الانسانية من عبء هذا التراث الثقيل المتوارث وتحرير الانسان .

والواقع أن عملية الهدم الواسعة التى تقوم بها الوجودية أو التى تدعى أن الانسانية قد قامت أو أخذت تقوم بها — انما ترمى الى تحرير الانسان وجعله سيدا لنفسه ومحققا لوجوده ، فهى تقصر حقيقته على وجوده الفعلى . وعلى مجموع ما يأتيه من أفعال وما يصدره من أحكام بحريته المطلقة ، التى لا يتحكم

فيها اله ولا مثل ولا قيم متوارثة ولا عادات أو تقاليد ، وانما يتصرف الانسان بحريته المطلقة متخلصا من كل المبادىء والأحكام السابقة .

والواقع أن الثورة على الأخلاق والمثل والتقاليد لم تبتدعها الوجودية أيضا، وانما هذا اتجاه يرجع الى القرن الماضى بل والقرن الذى سبقه . وقد ظهرت هذه الجملة بأشد عنفها على يد نيتشة بعد أن مهدلها شــوبنهور وغيره تمهيدا قويا ، اذ قال أولئك الفلاســفة أن الأخلاق ليست الا خرافات اخترعها الضعفاء ليتقوا بها سطوة الأقوياء فى معركة الحياة ولما لم يكن بد للحياة من أن يكون لها هدف ينتظم السلوك على هديه فقد قال شوبنهور بأن هذا الهدف هو ارادة الحياة ، واما نيتشة فلم يقنع بهذه الارادة المتواضعة بل قال بارادة القوة ، حتى أصبحت تلك الارادة عند بعض المفكرين المحــدثين مثــل « أوتانيمر » الاسبانى قيمة مقدســة .

وكذلك الأمر عند سارتر والوجودية التى ـ اذا كانت قد زعمت أن الانسان قد تخلص من تراثه الأخلاقى المتوارث أو وجب أن يتخلص ـ فانها لم تغفل عن تحديد هدف للانسان يحقــق وجوده على هديه ، وهذا الهدف هو تحقيق الوجود ذاته ، أى تحقيق الحياة الفردية ثم التضامن البشرى ، وذلك باعتبار أن

حياة كل فرد مرتبطة بحياة غيره من الناس ومؤثرة فيها ، بل ونموذج قد يحتذيه غيره من الناس .

واذن فالوجودية اذا كانت تقول بأن الانسان حر ، أو أصبح حرا ، لا يخضع لأية قيمة متوارثة، فهي مع ذلك لا تترك له تلك الحرية مطلقة الزمام بغير هدف ولا غاية ، أي لا تجعل من تلك الحرية غاية في ذاتها فتنقلب الى مايشبه الفوضى ؛ على نحو ما يفعل رجل كأندريه جيد الذي يدعو تلميذه في مطلع كتابه المسمى « الغذاء الأرضي » الى أن يتحرر فيخرج من أسرته أو من قريته أو من وطنه أو من أي شيء يقيده لينطلق حرا ، دون أن يحدد له اى هدف يؤمه بعد هذا التحرر . نعم لا يدعو سارتر الى مثل هذه الحرية الشبيهة بالفوضى ، وانما يرتب على حرية الفرد نتيجة خطيرة ؛ وهي المسئولية وضرورة تحملها، ثم الالتزام بالفعل والقول ، ولا غرابة في ذلك فان الحرب الأخيرة اذا كانت قد قوضت ايمان الفرنسيين من أمثال سارتر بكافة القيم والمعتقدات ، الا أنها مع ذلك قد ألقت عليهم مسئولية جسيمة في الدفاع عن أنفسهم وعن وطنهم بعد أن اجتاحهم الألمان ، والا نزل بهم الذل الخالد ، ان لم ينزل بهم الفناء المطلق . ولذلك نادت وجوديتهم بالمسئولية وبالالتزام وسموا أدبهم الوجودي بالأدب الملتزم ، أي الأدب الذي يتخذ له — هدفا أساسيا — التزام موقف أخلاقي واجتماعي محدد ، من كل حدث

فردى أو اجتماعى أو وطنى وبذلك جعلوا القيمة الفنية والجمالية للأدب فى المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملتزمة. وهكذا يتضح كيف أن الأدب الوجودى هو أدب التزامى ، بل انه هو الأدب الذى روج لهذا الأصطلاح . وان يكن من الواجب أن نميز بين أدب الالتزام وأدب الفكرة أو الرسالة ، فالأدب الملتزم لا يخترع قصة أو رسالة أو يبشر بقيمة من القيم . بل هو أدب يهدف الى تصوير الواقع ويقول بأن الوجودية ذاتها واقع لا قيمة . ولكنه يدعو فى نفس الوقت الى اصدار حكم ، صراحة أو ضمنا ، على كل حادثة أو كل موقف ، على أن يكون هذا الحكم حرا صادرا عن تقدير الشخص الذاتى ، لا مستندا الى قيمة سالفة .

الأدب الوجودى اذن أدب التزام ؛ كما أنه يزعم أنه يستمد الوجودية من واقع الحياة الراهنة ، ويستقريها من سلوك البشر . ولكنه فى الواقع لا يستطيع أن ينكر أن الوجودية لم تصبح بعد مذهبا عاما للأفراد أملته تطورات الحياة . ولذلك نرى سارتر فى احدى مسرحياته المتأخرة — وهى «الأيدى القذرة» التى ترجمها الأستاذان سهيل ادريس واميل شويرى — يصور شخصيات مختلفة نخص بالذكر منها شخصيتى هودرر وهوجو .

أما هودرر فيمثل الشخصية الوجودية التى تحررت تحررا كاملا ثم تحملت مسئوليتها كاملة نحو نفسها ونحو المجتمع

البشرى الذى تريد اسعاده ، وذلك بينما نرى هوجو لا يزال مستعبدا للقيم التى يلقنها له الحزب الشيوعى برياسة لويس : ولذلك يرى هوجو كالآلة الصماء فى يد لويس ، الذى يحرضه على اغتيال هودرر ، ولكنه لما كان هوجو لا يصدر عن حريته الكاملة ولا يلتزم بوحى من هذه الحرية ، وانما يتلقى الأوامر من الخارج ، فانه يبدو شخصية ضعيفة مترددة لأنها منقادة . وذلك بينما يفوز هودرر بكل اعجاب ، لأنه شخصية وجودية متحررة لا تلتزم الا بوحى من نفسها ، وان يكن الجميع أعضاء فى الحزب الشيوعى ، على نحو ما كان سارتر نفسه منضما للحزب الشيوعى ثم اختلف معهم وأصبح هدفا لهجماتهم العنيفة، لأنه طالب بحريته الفردية داخل الحزب ، وأبى أن يصبح آلة منقادة كهوجو وغيره ، وان يكن قد ظل شيوعى الاتجاه على طريقته الخاصة ، وعلى سبيل الكتابة والتأثير الفكرى دون الاشتراك فى عمليات التكتيك والتنظيم الحزبى . وهكذا يتضح الوضع الحقيقى للوجودية، فهى اذا كانت تزعم أنها ليست قيمة بل واقعا ، فان هذا الواقع نفسه لايزال يشق سبيله الى الوجود أى الى نفوس الأفراد المختلفين ، وربما كان هذا هو السبب فى انصراف سارتر الى كتابة عدد ضخم من السيناريو والمسرحية والمقالة ، وكلها تهدف الى اثبات أن الوجودية آخذة فى التغلغل فى الانسانية ، وأنها ليست مصدر ضعف ولا انهيار للبشر ، بل على العكس مصدر قوة ورجولة وخير ، تنبع من تحرير الانسان،

وتحميله مسئوليته ، والقضاء عليه بضرورة الالتزام فى كل حدث أو مشكلة تواجهه فى الحياة . .

وإذا كانت الوجودية ترتكز على عمد ثلاثة : هى الحرية ، والمسئولية والالتزام ، فقد كان من الطبيعى أن تنتج عنها عدة نتائج أو مشاعر خطيرة يمسها الفرد فى سلوكه عبر الحياة . وهذه المشاعر لم يغفل عنها سارتر بل واجهها وبلورها فى ثلاثة ، هى : القلق والهجران واليأس .

فأما القلق فانه احساس من الطبيعى أن يستشعره الوجودى مادام لا يريد أن يستند فى حياته وتصرفاته وأحكامه الى اله أو قضاء وقدر ، أو أى نوع من أنواع الجبرية ، أو ضرب من ضروب القيم الأخلاقية والاجتماعية ، ويأبى الا أن يعتبر نفسه حرا حرية مطلقة . ولما كانت هذه الحرية تستتبع ــ بالضرورة ــ المسئولية عند الوجودى ، فانه لابد أن يستشعر القلق من هذه المسئولية ، وما يستتبعه من التزام وتخير لما يريد أن يلتزم به ، ونفس هذه الحرية والتخلص من كافة القيم المتوارثة ، هى التى تولد أيضا فى نفس الوجودى الشعور بالهجران ، أى الشعور بأنه وحيد مهجور لا عون له ولا سند خارج نفسه التى تتحمل بحكم حريتها أفدح المسئوليات ، وبحكم انتفاء القضاء والقدر والجبرية والحتمية ، بل وانتفاء العزاء الذى يقدمه الاعتقاد فى الحياة الأخرى ، وما قد تجده فيها من تعويض عن بؤس هذه

الحياة فان الوجودى قد يستشعر اليأس ولكن سارتر لا يريد أن يسلم بهذا اليأس ، وذلك لأنه يؤمن بأن العمل غاية فى ذاته ، وليس من الضرورى أن يكون وسيلة لنتيجة معينة أو لتحقيق هدف بذاته ، ويكفى الوجودى أن يعيش من أجل العمل وأن يجد جزاءه الكامل فى العمل ذاته وفى لذة ذلك العمل . ومثله فى الحياة مثل الصائد الذى لا يجد لذاته ولا أمله فى صيد العصفور وأكله ، بل يجد هذا الأمل وتلك اللذة فى عملية الصيد ذاتها ، وهو أمل ولذة يفوقان بكثير نتيجة عملية الصيد .

***

هذه هى الوجودية كمذهب فلسفى وأدبى ، وهذه هى الوجودية فى حدود اعتبارنا لها واقعا انسانيا راهنا ، أو قيمة ودعوة الى فلسفة جديدة ، يراد نشرها بين البشر .

وأما حكمنا على الوجودية فنستطيع أن نستمده من مضمونها نفسه ، فهى وان كانت تدعو الى التخلص من القيم المتوارثة إلا أنها تدعو فى نفس الوقت الى الالتزامية ، أى الى الصدور فى النهاية عن قيم جديدة يرتضيها كل فرد فى وضع معين . ولما كانت تعترف بأن التزام كل فرد لا يقف تأثيره عند نفسه بل يمتد الى غيره ويؤثر فى الانسانية كلها بحكم التضامن البشرى ــ فاننا نستطيع أن نقول بأنها لو انتشرت فلابد أن تؤدى فى النهاية الى تكدس جملة كبيرة من القيم التى قد تكون

تراثا يحل محل التراث القديم ، وذلك بعد فترة بليلة قد تطول أو تقصر تتبلور فيها تلك القيم الجديدة ، بل وتتحجر كما تبلورت وتحجرت القيم القديمة بحكم المحاكاة والتلقين ، ونزعة الانسان الفطرية الى التخفف من حمل المسئولية .

واذا كانت هذه هى النتيجة الحتمية البعيدة أو القريبة للوجودية فاننا لن نلبث أن نتبين ما فيها من اسراف، وذلك لأننا وان كنا نميل الى التسليم مع الوجودية بأن الكثير من القيم المتوارثة قد أفقدت الانسانية ايمانها الصادق بها ، بل وأصبحت أحيانا وسائل للجبن والخداع والتضليل والتخلص من المسئولية، كما نؤمن بأن الانسانية فى مسيس الحاجة الى تحديد القيم ونفث حرارة الايمان فيها والاخلاص لها — الا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نرى خيرا فى التسليم بضرورة اتساع عملية الهدم على هذا النحو المخيف الذى يمتد الى فكرة الألوهية ذاتها ، كما أننا نخشى أن ينوء عامة الناس بعبء تلك الحرية المطلقة التى يريد الوجوديون القاءه على كاهلهم . بل ونخشى أن يسىء هؤلاء العامة استخدام تلك الحرية أو التحرر على نحو ما شوهد فى مقاهى وكهوف سان جرمان بباريس ، بل ومقلديهم فى كثير من بقاع الشرق والغرب . واذا كان سارتر وأمثاله من الفلاسفة يستطيعون تحمل أعباء هذه الحرية والبت فى كل موقف بحكم أو رأى يلتزمونه لخيرهم وخير الانسانية — فاننا لانظن أن عامة

الناس قد وصلوا أو من المنتظر أن يصلوا فى القريب الى مثل فلسفة سارتر وشجاعته وحسه الأخلاقى ، وذلك مع أنه ليس من الخير فى شيء أن نطلق للانسان العنان قبل أن ينتصر على حيوانيته وأنانيته ، وقبل أن يستطيع أن يحقق بوجوده ذاته ـ ماهية الانسان ، أى انسانيته الرفيعة التى تميزه عن غيره من الحيوان .

وأما أهم ما يدفع به سارتر عن نفسه تهمة تعريض الانسانية لكل هذه المخاطر ، فهو ما يردده من أن مذهبه ليس دعوة الى مذهب أو دين أو قيمة جديدة ، وانما هو استقراء للواقع وتسجيل لتطور انسانى ، لكن مؤلفات سارتر الأدبية تنطق بنفسها بأن هذا الواقع لم يصبح واقعا شاملا ، وانه هو وأنصاره انما يساعدون بمؤلفاتهم على تعميم هذا الواقع بتصوير الوجوديين فى صورة الأخيار الشجعان ، وغير الوجوديين فى صورة العبيد المترددين .

الثورة على المسرح التقليدى

لقد شهد عصرنا الحاضر عدة ثورات لا ثورة واحدة على الأصول الفنية للدراما بمعناها التقليدى ، وهذه الثورات منها الايجابى السليم ومنها الثورى المريض الذى يجتمع فيه التمرد اليائس على الحياة ، والتمرد على مرآة تلك الحياة وهى المسرح بأصوله التقليدية ، التى استقرت على أساس المحاكاة للحياة فى واقعها وممكناتها ومثالياتها .

الأتشرك

فمن الثورات التى ظهـــرت ضـــد الصور التقليدية لفن الدراما ما ظهر نتيجة لظهور أهداف جديدة لفن المسرح ، حيث ظهر أدباء ونقاد يطلبون من المسرح أهدافا أخرى غير التطهـير وتحليل النفس البشرية ونقد الحياة أو التغنى بها . ففى الاتحاد السوفييتى ظهر فن مسرحى جديد سموه (الأوتشرك) وهى كلمة روسية معناها التحقيق أو الاستطلاع ، أى الريبورتاج ، على نحو ما نقول فى المصطلح الصحافى « تحقيق صحفى » و «ريبورتاج»

أو « استطلاع صحفى » ، فالأوتشرك مسرحية تعتبر بمثابة ريبورتاج درامى أى استطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية كبيرة ، وعرض نتائج هذه الدراسة والاستطلاع، مجسمة فى صورة درامية ، أى فى شكل أحداث وشخصيات وحوار . وفرق كبير بين مثل هذه الصورة الدرامية والصورة الدرامية التقليدية التى كانت تقوم على وحدة الموضوع ووحدة الحدث وتعرض قطاعا محددا أو أزمة محددة من قطاعات وأزمات الحياة . ولقد حدث أن شهد مسرحنا القومى ما يشبه الأوتشرك شبها قويا وان كنا لا ندرى هل قصد مؤلف تلك المسرحيات وهو نعمان عاشور الى ذلك قصد أم هى محض المصادفة والاجتهاد الشخصى . فمسرحية «الناس اللى فوق» ألتى ألفها نعمان عاشور وعرضها المسرح القومى تعتبر من نوع الأوتشرك، من حيث أنها دراسة وتحقيق واستطلاع للنتائج التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى عقلية الطبقات المختلفة فى مجتمعنا ، حيث نرى أحد الباشوات وزوجته يمثلان فى المسرحية الطبقة الأرستقراطية التى أطاحت الثورة بعنجهيتها . ومع ذلك فان الباشا اذا كان قد بدأ يدرك أن الأوضاع قد تغيرت فان زوجته قد ظلت سادرة فى عمايتها ؛ فالزوج يأمر سائقه أن يغلق الجراج على العربة الكبيرة الفخمة على أن تكتفى الأسرة باستخدام العربة الصغيرة بينما الزوجة ترفض هذا التغيير وتأمر السائق فى اصرار باخراج العربة الكبيرة لتستقلها كما كانت تفعل قبل الثورة لتذهب الى ما كان يسمى

بالجمعية الخيرية للنساء ، وهى فى الواقع كانت جمعية استعراض وثرثرة وتظاهر كاذب، وفى هذا تجسيد لما أحسه المؤلف من أن الثورة رغم ما أصدرت من قوانين حدت من الثراء الفاحش ، لم تستطع بعد أن تغير تغييرا تاما ــ العقلية الأستقراطية البائدة . ومن ناحية أخرى تعرض هذه المسرحية ما انتهى اليه المؤلف من أن الثورة اذا كانت قد نادت بتحرير المستضعفين من الذل والعبودية وطالبت كلا منهم بأن يرفع رأسه ، فان كل هذه الاجراءات والنداءات لم تحقق بعد أهدافها . وقد جسد المؤلف هذه النتيجة التى استخلصها من تأمل الواقع الجديد فى شخصية أم كانت تعمل خادمة فى قصر الباشا . وبعد قيام الثورة ظلت تكافح مع ابنها حتى استطاع أن يتم تعليمه العالى وينال ليسانس الحقوق ، وعندئذ تطلعت الأم وابنها الى نسب عائلة تمت لأسرة الباشا بصلة القرابة . وبالرغم من أن هذه العائلة تعتبر من الفرع الفقير أو المتوسط فى أسرة الباشا الا أننا نرى هذا الشاب عندما يتجه مع أمه لطلب يد الفتاة التى يتطلع الى الزواج منها ــ نراه قد جلس منكمشا معقود اللسان وكأنه قد أصيب بالبكم فى حجرة استقبال تلك الأسرة ، وما ذلك الا لأن هذا الشاب رغم اتمام تعليمه العالى لا يزال مصابا بمركب النقص والذل الذى شب عليه منذ الطفولة ، مما يقطع بأن الثورة رغم كل ما فعلته لانصاف المسحوقين لم تستطع بعد أن تغير تغييرا جذريا

من نفوسـهم ومن عقليتهم لأنهم لا يزالون يعانون من مركبات النقص والذل التي كانت قد انغرست في نفوسهم .

وبذلك يتم المؤلف تحقيقه أو استطلاعه أو ريبورتاجه الدرامي الذي ظهر في شكل مسرحية، ولكنه لم يخضع للأصول التقليدية لهذا الفن ، بل يعتبر ثورة على تلك الأصول نابعة عن الهدف الجديد الذي أصبح المسرح .. مسرح الأوتشرك يستهدفه، حيث يرمي الأوتشرك الى دراسة ظاهرة من الظواهر وتجسيدها في صورة درامية وان لم نستطع أن نقول انها صورة درامية بالمعنى الفني التقليدي للدراما .

المسرح الملحمي :

وكانت الثورة الثانية على الصورة التقليدية للدراما وهدمها هي ثورة برتولد برخت الذي أراد أن يستخدم المسرح كوسيلة لاستصدار أحكام من الجمهور في قضايا سياسية واجتماعية وانسانية مختلف عليها، وللمؤلف فيها ـ ككاتب يساري ـ آراء محددة يريد أن يكسب الجمهور الى جانبها ، ولذلك سميت مسرحياته تلك بالمسرح الملحمي ، أي المسرح النزالي الذي يريد المؤلف أن يستخدمه كسلاح للبت في قضية من القضايا الهامة ، وكأن الجمهور قد تحول الى هيئة تحكيم والممثلين الى مترافعين في قضية من القضايا ، ولذلك يقوم التمثيل فيها

لا على تقمص الأدوار — بل على العكس على البعد عن الشخصية الدرامية ، وتقديم الحوار والأحداث كما يقدم المحامى الأدلة والبراهين التى تصلح كحيثيات فى الحكم المراد استصداره من الجمهور ، وهذا النوع من التمثيل يطلق عليه عند أهل هذه الحرفة اسم « التغريب » أى اعتبار الممثل دائما نفسه غريبا عن دوره وليس متقمصا له ، أى أنه لا يعيش دوره بل يكتفى بتقديم أدلة وبراهين وحجج فى القضية المعروضة .

ونستطيع آن نضرب لذلك مثلا بمسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » التى استقدم المسرح القومى فى الصيف الماضى مخرجا من فرقة بريخت فى برلين الشرقية لاخراجها على النمط الجديد ، فهذه المسرحية يعالج فيها برتولد قضية ملكية الأرض الزراعية ومن أحق بهذه الملكية ، أهو من ملكها بالميراث أرضا مهملة شبه بور ، أم الذى حرثها وزرعها سنين متتالية وبذل لها الكثير من ذات نفسه حتى أخصبت وآتت ثمارها ، وكأنه بجهده وعرقه قد أحيا موتها وخلقها خلقا جديدا. والمسرحية تنقسم الى جزئين يعرض المؤلف فى الجزء الأول منها صورة النزاع الذى نشأ بين المالك بالوراثة والزارع الكادح العامل المجد على شرعية تملك هذه الأرض وينتهى هذا الجزء من المسرحية دون أن يصل هذا النزاع الى حل أو نهاية . ثم ينقلنا المؤلف فجأة الى الجزء الثانى من المسرحية وهو جزء يقدمه المؤلف لنقيس عليه فى حل النزاع

السابق على ملكية الأرض والبت فيه بواسطة الجمهور نفسه وفقا لمنطق القياس العقلي ، ففي هذا الجزأ الثاني نرى امرأتين تتنازعان ملكية صبي كانت أحداهما وهي أمه قد تخلت عنه لأنانيتها وانشغالها بزينتها وملابسها وبهرج حياتها وتخففا من مسئوليته، فاحتضنته المرأة الأخرى وغذته وربته وبذلت في سبيله الكثير من ذات نفسها رغم فقرها ، حتى شب الطفل وأصبح صبيا يغري الناظرين . ورأته أمه في هذه الصورة المغرية فطمعت فيه وحاولت استرداده بدعوى أنها كانت تملكه كطفل لها ، غير أن الحاضنة نازعتها في شرعية هذا الادعاء وفي أحقيتها بالطفل . واحتكمت المرأتان الى القاضي الذي أمر برسم دائرة واسعة بالطباشير في ساحة قاعة الجلسة وأمر بأن يقف الطفل وسط هذه الدائرة على أن تجذبه كل من المرأتين من أحد ذراعيه ومن تنجح في جذبه اليها ليكون لها ، فأخذت الأم الأنانية التي لا تحركها الا غريزة الملكية الحيوانية تجذب الطفل من ذراعه في شدة وعنف بينما خشيت المرأة الأخرى أن يصاب الطفل بأذى اذا هي شدته من الذراع الآخر بنفس العنف ، وفضلت أن يضيع منها الطفل سالما على أن يصاب بأذى . وعندئذ نرى القاضي يحكم بالطفل للحاضنة التي ترفقت به وضحت برغبتها في استبقائه وتملكه في سبيل المحافظة على حياته وعدم ايذائه .

. وواضح أن هذه المسرحية وأمثالها من المسرحيات الملحمية

لا تلتزم الأصول التقليدية للدراما فى شىء ، فليس فيها حبكة موحدة ولا بناء درامى موحد بل ولا وحدة موضوع ، حتى لكأن جزءيها منفصل كل منهما عن الآخر ، ولذلك ابتكر برتولد برخت بنفسه هذا الاسم الجرىء اسم المسرحية الملحمية، عندما فر من وجه هتلر والنازية عام ١٩٣٣ ليعيش لاجئا فى أمريكا ولا يعود الى ألمانيا الا بعد هزيمة هتلر والنازية فى الحرب العالمية الثانية . وبعدها عاد برتولد برخت الى ألمانيا ليستقر فى ألمانيا الشرقية ويقدم المسرحيات التى كتبها فى منفاه وسماها المسرحيات الملحمية ، لأنه اتخذ فى منفاه الفن المسرحى سلاحا يحارب به النازية ويؤيد القضايا الشيوعية التى كان يميل اليها ، وان لم يعتبره الشيوعيون نقيا فى شيوعيته. وفى هذه المسرحيات الملحمية لا يكتفى برتولد برخت باستخدام الوسائل الفنية الخاصة بالدراما ، بل يلجأ الى كافة وسائل الاقناع والتأثير الأخرى ، حيث نراه فى اخراج بعض مسرحياته يستخدم اللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر، كما نراه يستخدم السينما أيضا بتحويل ستارة (الفوندو) الى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض مشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة لتسجل مثلا قسوة وهمجية وغلظة الحكم النازى فى ألمانيا فى مسرحيته الملحمية التى كتبها باسم « عظمة الرايخ الثالث وبؤسه » .

ثورة اللامعقول

وفى السنوات الأخيرة راجت فى العالم ثورة جديدة — لا على الفن المسرحى وحده — بل وعلى الحياة أيضا . وهى ثورة يمكن أن ننظر اليها كمرض عارض من أمراض عصرنا الذى شاع فيه قلق الانســان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذين يعدون الوسائل الجهنمية للفناء الكامل ، وبسبب العجز عن الفهم والعجز عن السيطرة على تلك الحماقات قال عــدد من الأدباء بلا معقولية الحياة ، أى بعدم امكان فهمها وتبين أسـباب مافيها من مظالم وحماقات ، وقد رأوا أن تصوير اللامعقول فى الحياة لا يمكن أن يخضع لقواعد الفن مادام قد ثار على منطق الحيــاة ذاتها وأعلن عــدم وجوده . ولما كان هذا النوع من المسرحيات يصدم مألوف البشر عن الفن والحياة — فاننا نراه لا يعرض فى المسارح الجماهيرية العامة ، بل يعرض فى مسارح خاصة سميت فى فرنسا وحــدها (بمســارح الجيب) رمزا الى صغرها حيث لاتتسع الى أكثر من ٥٠ مقعدا ، وسميت فى بعض البلاد الأخرى بالمسرح الصغير . وفى أمريكا اخترعوا نوعا آخر من دور المسرح سموه مسرح الساحة Atena-theatre حيث تقع

منصة المسرح فى الوسط ويحيط بها جمهور المتفرجين من جميع النواحى . وليس يخاف ما هنـاك من صعوبات فى الاخـراج والتمثيل على خشبة مثل هذا المسرح حيث يجب ألا يولى الممثلون ظهرهم باستمرار الى جانب من الجمهور، فضلا عن صعوبة تنظيم عمليات دخول وخروج الممثلين واسدال ورفع الستائر الدائرية. وبسبب كل هذه الصعوبات أخذ هذا النوع من المسرح يختفى شيئا فشيئا فى أمريكا ذاتها ، وذلك بينما تزداد مسارح الجيب والمسـارح الصغيرة انتشارا فى الكثير من بلاد العالم لاستـخدامها كمسارح تجريبية من ناحيتى النصوص الدرامية ووسائل وطرق الاخراج معا .

وقد روج لمذهب اللامعقول عدد من الأدباء الذين يقيمون الآن فى باريس وان لم يكونوا فرنسى الأصـل مثل : صمويل بيكيت الايرلندى الأصل الذى يقيم فى باريس ويكتب مسرحياته بالفرنسية أولا ثم يترجمها بعد ذلك الى الانجليزية بنفسه ، وقد تتلمذ سنوات طويلة على يد الأديب الانجليزى (جيمس جويس) الذى أقام هو الآخر مدة طويلة فى باريس وكتب فيها قصته الشهيرة التى سماها (أوليس) ، وفيها يطلق لخواطره العنـان لتتداعى تلقائيا دون نظام أو ترتيب ، بل ودون ترقيم أيضا ، وسماها بهذا الاسم لأنه يقص فيها رحلة حياته وما خلفته فى نفسه من ذكريات وأثارته من خواطر وانفعالات، فهو جواب حياة

كما كان أوليس فى ملحمة الأوديسة خلال السنوات العشر التى قضاها فى رحلة عودته من طروادة فى آسيا الصغرى الى جزيرة ايتاكا مقر ملكه عند ساحل بلاد اليونان الغربى فى الادرياتيك، وكذلك يوجين أونسكو) الرومانى الأصل ، وأخيرا آداموف الأرمنى الأصل وكلاهما يقيم أيضا فى باريس .

وهؤلاء الكتاب أصحاب مذهب اللامعقول الذى كان له بذور سابقة عند (جويس) ثم عند ألبير كامى ، الذى روج لهذا الاصطلاح ، اصطلاح اللامعقول فى قصصه ومسرحياته . غير أن هذه الجماعة غالت فيه وعممته ووصلت به الى التجريدية المطلقة ، وهذه التجريدية المطلقة نحسها بوضوح فى مسرحياته ، ففى مسرحية « نهاية اللعبة » يخبرنا كلوف دائما فى حواره مع هام أن الوقت ســاعة الصفر ، أى أننا خارج نطاق الزمن . كما يخبرنا انه لا وجود لشىء خارج المشهد الذى نراه ، رمزا الى الانطلاق من اطار المكان أيضا ، وبذلك تجرى أحداث المسرحية فى المطلق المجرد الخارج عن اطارى الزمان والمكان وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية ، وهذا هو المقصود بالتجريدية فى مثل هذه المسرحيات . والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو اظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحيـاة بصرف النظـر عن الزمان والمكان وخارج الزمان والمكان، أى على نحو تجريدى مطلق ، وهم بذلك يريدون أن يقولوا لنا ان الحياة فى جوهرها

وفى حقيقتها التجريدية شيء لا معقول ، أي غير مفهوم ولا قابل للفهم أو التفسير ، ولذلك يبلغ هؤلاء الكتاب فى التشاؤم أقصاه ، فالتشاؤم أى البحث والكشف عما في الحياة من مظالم وشرور وآثام وفساد ليس جديدا على الأدب ، بل ان الأدب قد كان فى معظمه، وعبر القرون، نوعا من الاحتجاج الدائم المستمر على الحياة . والواقعية النقدية تعتبر بطبيعتها مذهبا متشائما يعتقد أن الشر هو الأصل فى الحياة وفى الانسان ، وأن واجب الأدب الدائم هو الكشف عن هذا الشر وتصويره ، وبذلك تعتبر مذهبا متشائما ، ولكنه تشاؤم غير يائس ، لأنه لا يكتفي بتصوير الشر ، بل يكشف أو يوحى بأسبابه . واذا كانت الواقعية ترجح معظم هذه الأسباب الى فساد الأوضاع الاجتماعية وافساحها المجال للمظالم ، ولاستغلال الانسان لأخيه الانسان أو بطشه به ، فان الطبيعية ترجع رد الشر أو معظمه الى حقائق الجسم البيولوجية والعضوية وما فى هذا الجسم من غرائز الأنانية والعدوان المفطورة فيه . وأى بحث وتصوير للشر لايمكن أن يوحى باليأس ، مادام يكشف لنا أيضا عن العلل والأسباب، التى يعتبر الكشف عنها أول مرحلة ضرورية فى السيطرة عليها وازالتها ، اما باصلاح الأوضاع الفاسدة فى المجتمع اذا كان الشر نابعا عنها ، واما بترويض غرائز الانسان وتهذيبها عن طريق التقنية لها canalisation أو التسامى بها sublimation وبذلك لا يعود هناك مجال لليأس فى مثل هذا

المذهب المتشائم ، فاليأس لا يكون الا حيث لا نعرف للشر سببا ولا علة كما لا نعرف له علاجا ولا وسيلة للخلاص .

وأصحاب اللامعقول يعتبرون يائسين فى تشاؤمهم لأنهم يعلنون افلاسهم وعجزهم عن اكتشاف علل وأسباب لما فى الحياة من سخافات ومظالم ، ويؤمنون بأن اللامعقول هو حقيقة الحياة وجوهرها المجرد المطلق ، أى أنه لا علاج له ولا وسيلة للتخلص منه ، وبذلك تعتبر نظرتهم الى الحياة نظرة يائسة لا متشائمة فحسب وفى مسرحية (نهاية اللعبة) التى ترى أن الحياة لعبة سخيفة غير مفهومة ولا قابلة للفهم وأن نهايتها هى الموت والعدم ـ نرى أربعة شخصيات فى بؤس ساحق دون أن نعرف لهذا البؤس سببا ولا علة ولا حكمة . فاحداها شخصية رجل ضرير كسيح نراه وكأنه قد قضى عليه أن يظل مقعدا فى كرسيه حتى يوافيه الموت ، فينشر على وجهه الضمادة القذرة التى هى الكفن . والشخصية الأخرى لتابع له متصلب الساقين وكأنه قد قضى عليه أن يظل واقفا أبد الدهر على نحو ما قضى على الآخر بأن يظل مقعدا ضريرا . والشخصيتان الأخريان لأب وأم الشخص المقعد الضرير وقد بترت ساقا كل منهما فى حادثة لا نعلم عنها شيئا لأنها من مصادفات الحياة الملعونة غير المفهومة ، ثم ألقى بجزع كل منهما فى صندوق قمامة كبير وأغلق عليه . وفى مرات قليلة يبرز

الجذعان من الصندوق ليتبادلا فيما بينهما عبارات خاطفة تفيد سخف الحياة وضياعها وفناءها ، مثل حديثهما عن أيام زواجهما الأولى ونزهتهما عندئذ في قارب ببحيرة كومو الشهيرة بايطاليا . وهذه الذكريات المشرقة انما يستعيدانها ليشعرانا بسخافة الحياة وفنائها وعجزها — عن طريق المقابلة ، عندما نرى الزوج يسأل زوجته عما اذا كانت تستطيع أن تقبله ، فتجيبه بحركة ضعيفة متهافتة من يدها قائلة انها لا تستطيع ، رمزا الى عجز الشيخوخة المطلق ، وبذلك يضيف المؤلف العجز عن الحركة الى العجز عن الفهم ، لكي يكمل ظلام الصورة الحالكة اليائسة التي يرسمها المؤلف للحياة في هذه المسرحية ، التي لافصول فيها ولا تغيير في المشاهد والأشخاص ، ولا تطور في الأحداث ، مما يعتبر ثورة على الأصول التقليدية للدراما ، فضلا عن الثورة العارمة اليائسة الحياة نفسها وعلى جوهرها المطلق ، المجرد من اطاري الزمان والمكان .

وثورة اللامعقول على الحياة وعلى منطق العقل تجعل من كل محاولة لفهم مسرح اللامعقول على أساس رمزي أو سريالي أوفلسفي ميتافيزيقي — معناها رد الحياة الى نطاق العقل وامكانية الفهم ، وفي هذا ما يتعارض مع فلسفة اللامعقول نفسه وزعمها أن الحياة لا تسير على منطق وأنها تبعا لذلك تستعصى على الفهم مهما بذل الانسان من جهد ، فنحن لا نستطيع أن نفهم في رأي

بيكيت مثلا ـ لماذا يصاب هذا الشخص بالعمى والكساح بينما يصــاب آخر بتصلب الساقين . ولماذا تبتر ساقا شخصين آخرين ويلقى بجذعيهما فى صندوق القمامة ويبلغ بهما العجز حتى عدم القدرةعلى تبادل القبلات، وتصبح أوقاتالسعادة الغابرة مصدرا المحسرة والأسى فى حاضرهم المحزن الكئيب بعد أن كانت فى الماضى عاملا منعشا ومريحا فى الحياة . وواضح مافى كل هذا من تشاؤم حالك فى النظرة الى الحياة والى مصير الانســان المظلم الذى ينتهى حتما بالموت والفناء . وشتان بين هذا الموقف ومواقف سابقة لعدد من الأدباء والشعراء اللذين كانوا يؤمنون بارادة الانسان وقوة عزمه على مجابهة المآسى بل وعلى مجابهة المرض والموت ذاتهما ؛ وفى أدبنا العربى والآداب الأجنبيــة أمثلة واضحة لارادة الحياة النابضة مثــل ما نراه فى شــعر أبو القاسم الشابى الذى كان يشــكو من مرض فى القلب ومات قبل الثلاثين من عمره ، ومع ذلك كنا نراه وهو فى شدة المرض يتحدى هذا المرض ، بل ويتحدى الموت نفســه فى عدد من قصائده الرائعة التى تعتبر من أجملها قصيدة « نشــيد الجبار أو هكذا يغنى برومثيوس » وفيها يقــول :

سأعيش رغم الداء والاعياء كالنسر فوق القمة الشماء

وعند عدد من الشعراء العالميين نحس الشجاعة التى ترى فى الموت نفسه ظاهرة طبيعية وانتقــالا من مرحلة فانيــة الى

مرحلة باقية تستكمل فيها الذات الانسانية الخالدة مقوماتها، ومن ثمة لا نراهم يفزعون من الموت نفسه ، بل يقبلونه برضى وفى غير فزع ، ومن أمثال هؤلاء الشاعران الانجليزيان الكبيران كيتس وروبرت بروك . وواضح الفرق الكبير بين مثل هذا الموقف وموقف اللامعقول المتشائم اليائس .

وقد ينتقل اللامعقول من الميتافيزيقية التجريدية الباحثة عن المصير الى التشاؤم النفسى والاجتماعى» باظهار فساد النقيضين وسحقهما للانسان على نحو ما نرى مثلا فى مسرحية « الكراسى » ليوجين أونسكو ، حيث نرى زوجا وزوجة فى التسعين من عمرها منعزلين في حراسة قصر بجزيرة منعزلة . فيشقيان بتلك العزلة التى تسوقهما الى اجترار هموم الحياة وتحويل الذكريات السعيدة نفسها الى منغصات وعوامل أسى وآلام ، على نحو ما تفعل العزلة المطلقة عندما تنزل بنا . واذا كان هذان الشيخان يضحكان ويقهقهان أحيانا فاننا نحس فى ضحكهما ما يؤكد الحكمة الشائعة بأن شر البلايا ما يضحك . وعندما يخرج هذان الشيخان من عزلتهما بدعوة عدد كبير من الناس الى زيارتهما في بيتهما المنعزل فى الجزيرة ـ لا نرى أشخاصا حقيقيين يحضرون اليهم بل أشباحا تجلس على كراسى خالية يحضرها الشيخان من مخزن القصر ، ومع ذلك نرى حديثا تافها لا ينقضى يدور بين هذين الشيخين وتلك الأشباح غير المرئية أى

الكراسى الخالية . وبالرغم من خلو تلك الكراسى رمزا لتفاهة من دعوا للجلوس عليها واعتبارهم فى حكم العدم ـ نرى هذا الزحام يفصل الرجل والمرأة عن بعضهما وبالتالى يزيد فى احساسهما بالعزلة والضياع . وهذا أيضا له نصيب من الصحة ، فالانسان كلما زادت الجماعات من حوله ازداد احساسا بالعزلة، بدليل أننا نشعر بتلك العزلة فى المدن التى تضم الملايين أكثر من احساسنا بها فى قرية قد لا تضم أكثر من عشرات : فهذه الملايين التى تطن وتضج تصبح أشبه بهدير أمواج البحر الذى يزيد من احساسنا بالوحدة والعزلة عندما نجلس منفردين على شاطىء بحر هادر . ومعنى ذلك أن المجتمع فى رأى هؤلاء المتشائمين لا يزيدنا هو الآخر الا بؤسا ومزيدا من الاحساس بالعزلة والضياع ، حتى لنرى الرجل الشيخ فى هذه المسرحية ينادى زوجته ـ وقد فصلت بينهما الجموع ـ متحسرا على أنه لم يعد قادرا بسبب هذا الزحام أن يسكن ويطمئن الى جوارهم ، وكأن هذين الشيخين قد « استجارا من الرمضاء بالنار » . كأنهما قد استجارا من العزلة المضنية، بالمجتمع ا«شد اضناءا»، وبهذا يكتمل طرفا البؤس والتشاؤم والاحساس بالبؤس وضياع الحياة . بل ويضيف المؤلف ما يفيدوهم الأمل والطموح ، فهذا الرجل الشيخ تراه يزعم أن له رسالة يريد أن يؤديها الى البشر وأن يستخلف عليها خطيبا يذيعها بعد الناس الماثلين على الكراسى الخالية ـ أى يبلغ الرسالة الى الفراغ والعدم ، ومع ذلك يتضح لنا أن هذا

الخطيب أخرس أبكم ، وبذلك تكتمل صورة هذه الرسالة وصورة الحياة التى ليست فى النهاية الا خطيبا أبكم وأناسا جوفا أو عدما ، مما يقطع بفساد هذا الوهم وفساد ذلك الطموح . كل هذا بالرغم من تملق الرجل الشيخ لما سمى فى المسرحية باسم الامبراطور ، الذى انشق قاع المسرح اشارة الى دخوله الى بيت الرجل العجوز. والأمبراطور هنا يمثل كل الأشياء التى – قد يتعلق بها وهم الناس سواء أكانت تلك الأشياء امبراطورا أو حاكما أو الها أو أملا أو طموحا ، فكل هذه التفسيرات ممكنة لهذا الامبراطور الذى يعلن الشيخ أنه خادمه وتابعه الأمين ، اشارة الى استذلال الطموح لبنى الانسان رغم أنه خرافة وشبح ووهم باطل . وبهذا يمتد التشاؤم واليأس الى ذوى الرسالات أنفسهم ويكتمل الظلام والحلكة حول هذه الصورة المعتمة للحياة وللمصير معا على الأساسين السيكلوجى والاجتماعى .

وهكذا يتضح لنا مافى مسرح اللامعقول من ثورة على الحياة ، أو بتعبير أدق من تمرد يائس عليها ، فضلا عن اتفاقه مع الأوتشرك والمسرح الملحمى فى التمرد على الصورة التقليدية للدراما . ونحن اذا ما استطعنا أن نستسيغ الأوتشرك الذى ترجع أصوله الى تشيكوف وجوركى، ونستسيغ برخت الملحمى ـ فاننى لا أستطيع أن أقبل مسرح اللامعقول لأنه مسرح مريض ،

ولا أظن أنه من الممكن أن تتعايش الحياة مع المرض زمنا طويلا ، ولابد من أن يتخلص أحدهما من الآخر . وأكبر الظن أن الحياة هى التى ستكون لها الغلبة فى النهاية ، كما أن الفن لا يمكن ان يتحول الى هذيان يائس غير مفهوم ولا قابل للفهم .

خاتمة

هذه هى التخطيطات العامة لمذاهب الأدب الكبرى التى ظهرت عند الغربيين فى العصور الحديثة منذ عهد النهضة حتى اليوم ، وهى مذاهب توثقت معرفة العالم العربى بها منذ نهضته الأخيرة . وانه وان يكن من العسير أن نجد مدارس أو جماعات عربية حديثة قد تقيدت بهذا المذهب أو ذاك ـــ الا أنه مما لاشك فيه أن حركة التجديد الثقافى والأدبى فى العالم العربى المعاصر ، سواء فى الشرق أو المهجر ، قــد تأثر أكبر التأثر بكل هــذه المذاهب التى اشتبكت وتداخلت فى هذه الحركة التجديدية العامة ، على اختلاف فى النسب ، وفقا لظروف الحياة المختلفة ، ولأمزجة الأفراد واتجاهاتهم المتباينة .

على أنه اذا كانت حركة التجديد الأدبى قد تأثرت بمذاهب الأدب الغربية المختلفة من حيث مضمون الأدب وأصوله ، فانها قد تأثرت أيضا أبلغ التأثر من حيث غايات الأدب وأهدافه ، حتى رأينا المفكرين والأدباء يقتتلون اليوم فى العــالم العربى كله حول هذه الأهداف والغايات على نحو يستحق أن نتبينه وأن نوضح خطوطه العامة .

غايات الأدب

لا شك أن حديثنا عن الأدب ومذاهبه قد تناول بالضرورة بعض اشارات لغايات الأدب ، وذلك باعتبار أن هذه الغايات لابد أن تدخل فى تعريف الأدب وتحديد مدلوله ، كما لابد أن تدخل فى التمييز بين مذاهبه المختلفة . وباستطاعتنا أن نلمح بعض هذه الغايات مثلا فى تعريفنا للأدب بأنه صياغة فنية لتجربة بشرية ، أو أنه نقد للحياة ، كما باستطاعتنا أن نلمح بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهبا أدبيا كمذهب الفن للفن بأنه المذهب الذى يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية ، أو عندما نحدد الرومانسية بأنها تتخذ للأدب غاية التعبير عن الذات الفردية ، أو أن الواقعية ترمى الى اظهار ما فى الحياة من قبح وشر .

كل هذا صحيح ، ولكننا بالرغم من استعراض حدود الأدب ومذاهبه ، لانزال نشعر بأن هذا الاستعراض لم يجب على عدة أسئلة لا تزال تتردد فى العالم العربى الحديث . بل وفى غير العالم العربى — عن غاياته ووظائفه فى الحياة .

فالناس يتساءلون فى كل مكان عن غايات الأدب ووظائفه ،

ويختلفون حول هذه الغايات والوظائف ، بل ويقتتلون . فمنهم من يقول ان الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذى لم يعد له مجال فى الحياة القائمة على العلم والانتاج ، ومنهم من يرى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يشبع في حياة الناس حاجات ملحة لا تقل خطورة عن غيرها من الحاجات المادية وغير المادية ، بل ومنهم من يرى أن من واجب الأدب ان يساهم فى تنظيم الانتاج العام وتنمية وتحقيق العدالة فى توزيع ثرواته ، وذلك باعتبار أنه الوسيلة الأولى لرياضة أهم أداة من أدوات الانتاج والاستهلاك وهى الانسان .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفه ، عند ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد الى الاختلاف حول الغايات التى يمكن أن يسعى اليها ، فيتساءلون هل يجب أن يكون الأدب ذاتيا أم موضوعيا. وهل يجب أن يكون فرديا أم اجتماعيا. وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة .وهل يكون أدب عاطفة وانفعال أم أدب عقل وتفكير . ثم هل يجب أن يحمل رسالة أخلاقية تهذيبية أم يكتفى برسالته الجمالية . هل يحسن أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وايضاح ، أم أدب دعوة وهداية وارشاد وتوجيه . وأخيرا هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد أم أدب رأى والتزام .

كل هذه اتجاهات تتصارع فى مجال الأدب فى العالم

العربى وغيره من العوالم فى العصر الحاضر ، فما بالنا لو عدنا الى التاريخ لنحاول استعراض الغايات التى كان يهدف اليها الأدب وغيره من الفنون فى تاريخ الانسانية الطويل ، الذى يمتد من الرجل البدائى حتى الرجل المتحضر المعاصر ، حيث نرى الآداب والفنون تختلط فى نشأتها الأولى بالسحر ومعتقدات الانسان البدائى ، ثم تنتهى من السحر الى الدين ، حيث نرى فنونا أدبية خطيرة تولد فى كنف الدين ، وفى خدمة طقوسه وشعائره ومعتقداته ، على نحو ما نشأ فن المسرح فى عبادة ديونيزوس اله الكرم والخمر عند اليونان . ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك فى عبادة ايزيس وأوزوريس عند قدماء المصريين . ثم نجد الأدب ينتقل الى خدمة المجتمع ، فيعتبر سجلا تاريخيا لأحداثه الكبرى، حتى قيل انه السجل الأول لحياة شعب كالشعب العربى ، وذلك مع مزاوجته عندئذ بين التعبير عن حياة المجتمع وأحداثه الكبرى، والتعبير عن حياة الفرد وبعض خواطره أو عواطفه أو مشاهداته .

ثم تعقدت الأمور بنمو التفكير البشرى وتناوله لمختلف مناحى النشاط الانسانى بالتحليل والتوجيه . فلم يعد الأدب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ، بل تدخل التفكير الفلسفى ، وأخذ يستنبط للأدب والفن غايات جديدة ، وان يكن قد ابتدأ على يد أرسطو باستقراء تلك الغايات من الأدب الذى سبق انشاؤه بطريقة تلقائية ، وحاول

أن يظهر غايات أو وظائف خفية كانت مستقرة فى ذلك الأدب وكانت تعمل عملها فى النفوس على نحو لا شعورى . ثم جاء هذا الفيلسوف الجبار ، فحاول أن يظهر الى عالم الوعى والادراك تلك الغايات والوظائف الخفية الفعالة ، ويفسر بفضلها استراحة الناس لهذا الأدب أو الفن واقبالهم عليه .

وفى الحق ان أرسطو بوضعه لنظرية العلل ، كان قد مهد لاخضاع الأدب وغيره من النشاط الانسانى لنفس النظرية العامة الشاملة ، ولم يكن بد من أن يطبقها على الأدب على نحو ما فعل فى كتابه عن الشعر، حيث نراه عند حديثه عن فن التراجيديا يضع لهذا الفن علة غائية هى التى سماها بالتطهير النفسى ، وان يكن قد أجمل الحديث عن هذه الغاية اجمالا تركها محوطة بالغموض، وأفسح المجال فى تفسيرها لشتى الآراء والنظريات .

وملخص نظرية التطهير Catharsis هو أن التراجيديا تطهر النفس البشرية باثارة الخوف والشفقة . وبالرغم من اختلاف الآراء فى تفسير هذه النظرية ، الا أننا لا نعدو الحق القريب اذا قلنا ان أرسطو يريد أن يقول ان المأساة ـ باثارة انفعالى الخوف والشفقة بما تعرض من أحداث ـ تخلص نفوسنا مما هو مكبوت فيها من أمثال تلك الانفعالات ، وكأنها تداوينا بالتى كانت هى الداء . واذا كان أرسطو قد قصر التطهير على هذين الانفعالين ، فالراجح أنه انما فعل ذلك لأن التراجيديا الاغريقية

القديمة التي استقى منها نظريته في الغالب تثير هذين الانفعالين دون غيرهما ، وذلك لأن محورها الأساسي كان الصراع بين الآلهة ، أو بينهم وبين الملوك والأمراء وأنصاف الآلهة ، أو بين قوى الكون المتضاربة . ولما كان فن المأساة قد تطور ، وأصبح يتناول تجارب البشر المختلفة ومحنهم في الحياة كأفراد وكأعضاء في المجتمع فان باستطاعتنا أن نوسع من نظرية التطهير فنقول بأن فن المأساة لا يطهر النفس البشرية من انفعالي الخوف والشفقة فحسب ، بل ويطهرها أيضا من غيرهما من الانفعالات والمشاعر المكبوتة . فالمأساة التي تعالج تجربة غرام عات محتدم قد تطهر النفس من رغبة مكبوتة أو تلهف لمثل هذه المغامرة ، وبخاصة عند الشبان واليافعين .

هذا ، ولقد سبق أن أوضحنا عند حديثنا عن التجربة البشرية التي يصوغها الأدب — أن هذه التجربة قد تكون خيالية، وادخارا للطاقة الفعلية للكاتب . وباستطاعتنا أن نقول هنا أن ما يصدق على الكاتب يصدق على القارىء أو المشاهد ، فتصبح التجربة البشرية المعروضة عليه في المسرحية أو القصيدة ادخارا لطاقته الفعلية وتطهيرا لنفسه من رغبته المكبوتة ، اذ يعيش في الخيال ما كان يود أن لو عاشه في واقع الحياة .

وتطور البحث في غايات الأدب بعد أرسطو فلم يعد قاصرا على الغاية التي يحققها على نحو لاشعوري ، كالتطهير ، بل امتد

الى الغايات الارادية الواعية ، وذلك بحكم ظهور كل المذاهب الأدبية المختلفة .

ونستطيع أن نقول بأن المذاهب الكلاسيكية بوجه عام لا تتخذ الأدب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، بل تتخذ الانسان موضوعا لدراستها ، وتجعل من هذه الدراسة غاية فى ذاتها . ومع ذلك فهذه الغاية لابد أن تحقق عدة أهداف أخرى في السلوك الفردى والسلوك الاجتماعى كما قد تؤدى الى تهذيب الجنس البشرى والرقى بمستواه الانسانى العام . وكل ذلك استنادا الى تلك النظرية الفلسفية الخالدة التى استهل بها سقراط رائد المفكرين فلسفته : فقال ان الفهم هو الدعامة الأولى والأساسية للسلوك الفردى والاجتماعى ، وذلك سواء أكان الفهم منصرفا الى فهم الانسان لنفسه أم فهمه لغيره أم معرفته للخير والحق والجمال فى ذاتها ، باعتبار أن عدم فهم الانسان لنفسه ومغالطته لها ، وعدم فهمه لغيره وما فى نفس ذلك الغير من نزعات ورغبات ومشاعر ، كما أن جهله لما هو خير وما هو شر — كل هذا يكون السبب الأساسى فى اعوجاج السلوك الفردى والاجتماعى . والانسانية كلها لا يمكن أن تنسى ما صاح به سقراط من أن الانسان لا يمكن أن يرتكب الشر وهو عالم أنه شر كما لا يمكن أن ينصرف عن الخير وهو عالم أنه خير .

وهكذا يتضح كيف أن الأدب الذى يتخذ له غاية تحليل

النفس البشرية واظهار خفاياها وتفسيرها وايضاحها ، ويتخذ من هذه المهمة غاية مكتفية بذاتها ـ لا يمكن أن يقال بأنه أدب لا يخدم الحياة ولا يخدم الفرد أو المجتمع ، وذلك باعتبار أن الفهم الصحيح يعتبر أساسا صلبا لكل سلوك فردي أو اجتماعي خير ، وفي كل هذا ما يسلمنا الى التعريف الذي أوردناه عن الأدب عندما قلنا انه نقد للحياة .

وما أن انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات ، وتعددت المذاهب ، ولم يجمع الأدباء بعد الكلاسيكية على أي مذهب .

والواقع أن الغايات التي اتخذت هدفا للأدب في كل مذهب كثيرا ما حددت على أساس فن خاص من فنون الأدب ، كان محور تفكير واهتمام دعاة ذلك المذهب . فالرومانسية مثلا عندما تقول بأن الأدب تعبير عن الذات الفردية انما ينصرف تفكيرها الى الشعر الغنائي بنوع خاص ، وذلك لأنه الفن الأدبي الذي يستطيع تحقيق هذه الغاية ، بينما يقصر عن ذلك فن آخر كفن القصة أو المسرح ، الذي لا مفر له من أن يكون موضوعيا، فالذاتية لايمكن أن تدخله الا لماما أو بطريق غير مباشر ، أو في ثوب التنكير . وعندما نهضت مذاهب أخرى تحارب الذاتية وتدعو للموضوعية كانت دعوتها منصرفة بالضرورة الى الفن

الأدبى الذى ظهرت فيه الذاتية وطغت عليه ، وهو فن الشعر الغنائى .

والمعركة التى دارت ولا تزال تدور بين الذاتية والموضوعية لا يريد الكثير من المفكرين التسليم بأساس التعارض فيها بالنسبة للشعر الغنائى ، لأنهم يرون أن هذا الفن لا يمكن أن يكون له غير هدف واحد هو التعبير عن النفس البشرية ، وأنه حتى عندما يتحدث عن الطبيعة والعالم الخارجى لا يمكن أن يتحدث عنهما حديث العلم وكما هما فى العالم الخارجى ، وانما يتحدث عنهما كما ينعكسان فى النفس البشرية ويتلونان بألوان تلك النفس ، والا خرج الحديث عن مجال الأدب .

أما الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة النفعية أو الحيوية ، فهو أيضا لا يستند الى تعارض أساسى ، وذلك لأن الانسانية قد أجمعت منذ الأزل حتى اليوم على أنه لا يمكن اعتبار كل كلام أدبا . فالعلم ليس أدبا . والتفكير المجرد ليس أدبا ، وانما يتميز الأدب عن غيره من الكلام أو التفكير بخاصة أساسية هى قيمته الجمالية التى تنبعث من خصائص أسلوبه ؛ وبانعدام هذه القيمة ينعدم الأدب وانما يدور الخلاف حول استطاعة الأدب الاكتفاء بقيمته الجمالية دون القيم النفعية الأخرى أو عدم استطاعته .

والخلاف الجدى حول غايات الأدب هو الذى يتركز فى الخلاف حول موضوعات الأدب ، وحـول الموقف الذى يقفه الأدب من تلك الموضوعات ، وهل يلتزم فيها برأى أم لا يلتزم . وذلك لأننا حتى لو سلمنا بأن الأدب تعبير عما فى النفس البشرية، فانه من السهل أن تتبين أن هذه النفس تحفل بالموضوعات، ففيها مشاعر خاصة وآمال وآلام ذاتية ، واحساسات وخواطر فردية أو ميتافيزيقية ، كما أن فيها صورا منعكسة عن المجتمع ، وآمالا وآلاما لجماهير النـاس . واذا كان تعبير الأديب عن مشـاعره الخاصة لن يعدم احداث صداه فى نفوس الغير ، ونزوله من تلك النفوس منزل الرضا والنفع ، بحكم التشـابه القائم بين أفراد البشر ، وبحـكم عدوى التنفيس التى لابد أن تمتد من نفس الشاعر أو الأديب الى نفس قارئه — الا أن أمواج الحياة قد طغت على العالم فأصبح الناس فيها كالغرقى يتلهفون على من يمد اليهم يدا لينقذهم من لجها العاتى ، أو يعينهم على أن يطفوا فوق اثباجها . وجماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملا ايجابيا ، وايثارا وتضحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين فى محن الحياة ومشقاتها . وربما كان هذا هو السبب الأساسى فى طغيان الدعوة الى الأدب الملتزم فى الوقت الحاضر ، وهو الأدب الذى يحـارب الذاتية والانعزالية والهرب ، ويدعو الأديب الى أن يواجه مشاكل عصره

ومحن الناس من حوله ، لا ليسجلها أو يعرضها فحسب . بل ليلتزم ازاءها برأى ، ويتحمل مسئولية هذا الرأى أمام الجميع، مهما عرضته تلك المسئولية الى الاخطار أو أنزلت به من مشقات .

فهرس

الموضوع	الصفحة
مقـــدمة	٣
ما هو الأدب	٧
١ ـ التجربة الشـخصية	١٢
٢ ـ التجارب التـاريخية	١٣
٣ ـ التجارب الأسـطورية	١٤
٤ ـ التجربة الاجتماعيـة	١٥
٥ ـ التجـارب الخيـالية	١٦
فنـون الأدب	٢٣
العرب والمـذاهب الأدبيـة	٣٧
نشـأة مذاهب الأدب فى الغـرب	٤٣
الكلاسـيكية	٤٥
الرومانسـية	٥٩
الواقعيـة	٩٠

الموضوع	الصفحة
الواقعية الاشتراكية	٩٩
مع سيمونوف	١٠١
الطبيعية	١٠٥
البرناسية	١٠٩
الرمزية	١١٧
صور الرمزية	١٢١
الرمزية والموضوعية	١٣٥
الفرويدية والسيريالية	١٤٢
الوجودية	١٥٠
الثورة على المسرح التقليدى	١٦٤
الأوتشرك	١٦٤
المسرح الملحمى	١٦٧
ثورة اللامعقول	١٧١
خاتمة	١٨٢
غايات الأدب	١٨٣

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة ص.ب ٩٦ الفجالة ت/ ٩٠٨٨٩٥-٩٠٩٨٢٧ فاكس ٩٠٣٣٩٥